

الدكتورة أميرة حلمي مطر

فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)



دار الكتب والوثائق
عبد القادر



فَلَيْسَ فِي الْجَمَالِ
(أَعْلَامُهَا وَمَذَاهِبُهَا)

فلسفة الجمال

(أعمالها ومذاهبها)

الزكوة أميرة عالمي مصر

الناشر

دار القهاء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبد الله خويبر

الكاتب : فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

تأليف : د. أميرة حلمي مطر

تاريخ النشر : ١٩٩٨م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

الناشر : دار آباء للطباعة والنشر والتوزيع

عمدة قريش

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسي : مدينة العاشر من رمضان

والمطابع : المنطقة الصناعية (C1)

ت: ٠١٥/٣٦٢٧٧٧

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيع : ١٠ ش كامل صدقي القجاجة (القاهرة)

رقم الإيداع : ٩٧/١٥٠١٢

ISBN : الترميم الدولي

977 - 5810 - 92 - 2

بَيْنَهُمَا لَئِنَّ الْإِنْمَانَ إِذَا أُخْذَ

إهداء

إلى أجمل صورة رأتها عيني
من كان حنانها يبدد وحشة نفسي
ووجودها يضيئ دنيای
إليها وهي في أعز جوار
إلى أمی الحبيبة

أميرة

تصدير الطبعة الأولى

قديماً قال أفلاطون فيلسوف اليونان إن صراع الفلسفة والشعر هو صراع جوهرى أبدي فى نفس كل مفكر^(١). ولعل المقصود بهذا الكلام أن الشعراء والفنانين يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ولكنهم كثيراً ما يتنهون فى حديثهم إلى اللغو أما الفلاسفة فيتحدثون بمنطق ولكنهم قلما يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه.

ومع ذلك فما زال علم الجمال يتحول فى أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال.

والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفنى تظل باستمرار أساسية وراء فكر الفنان والناقد والمؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع. وجملة هذه الفروض يكون قطاعاً رئيسياً من فكر الفلاسفة على مدى التاريخ هو المعروف بعلم الجمال، فكما تضىء الفلسفة رؤية كل هؤلاء فإنها تستضيء أيضاً بما يصلون إليه من نتائج.

وشأن تاريخ علم الجمال كشأن تاريخ الفن لا نستطيع أن نتحدث عن قديمها وقديمه كما لو زان آثاراً تحجرت وقضى على بريقها الزمان وسوف يمحوها المستقبل، وإنما لحظات فكر الفيلسوف كالحظات إبداع الفنان لكل منها قيمته الدائمة ولا يمكن للعديد فيها أن يقارن بالقديم.

ولقد صدق فيلسوف إيطالياً بندتو كروتشه حين نظر إلى تاريخ الفن على أنه يتخذ حلقات تقدمية Progressive Cycles لكل من هذه الحلقات مشكلتها الخاصة، وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة أو هذا الموضوع فحسب، وعندما لا تكون المشكلة واحدة لا تكون هناك حلقة تقدمية على الإطلاق، فلا شكسبير أكثر تقدماً من دانتي ولا جوته أكثر تقدماً من شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتي تفوق على أصحاب الرؤى Visionaries فى العصور الوسطى وشكسبير على كتاب المسرح الإليزابيثي.

(١) أنظر أفلاطون .

وبناء على ذلك لا يمكن أن نعد فن الشعوب البدائية من حيث هو فن، أدنى شأناً من فن الشعوب المتحضرة حين يكون حقاً مطابقاً لانتطاعات الرجل البدائي⁽²⁾.

وبعد، فهذا هو بعض مجهود الفلاسفة الذين لا بد لدارس الفلسفة والفن أن يقف عندهم وقفة ترمث وتمهل لما لهم من تأثير في توجيه الفكر المعاصر في اتجاهاته الرئيسية اليوم.

أميرة حلمي مطر

⁽²⁾ Croce, Benedetto, Aesthetic. Transl. dy Douglas Ainslie Noorday Press New York. 1958 pp. 137.

مقدمة

إذا صح أن الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قداماء اليونان.

فلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضئ جوانبها.

وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى التاريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلي للحقيقة وسار على ضربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفي العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني.

وقد تستغل لغة الفن والجمال عن لغة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإنجليز المعاصرين، وقد ترتبط بالأيديولوجيا في فلسفة الاجتماعيين والسياسيين وهكذا نرى أن لفلسفة الجمال أكثر من مدخل، فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تنعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرتها للقيم الإنسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع.

وكما تمثل فلسفة الجمال فرعاً من أهم فروع التخصص الفلسفي فإنها تتصل اتصالاً وثيقاً بنقد الفن وتاريخه.

وفي هذه الطبعة الجديدة رأينا أن يكون العنوان هو فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ليقترب العنوان من مضمون الكتاب كما أضفنا فصلاً عن الفكر الفلسفي في أدبنا المصري الحديث لتتصل الحلقات على مدى أربعة وعشرين قرناً.

وفقنا الله للخير

أميرة حلمي مطر

الدقي ١٩٩٧



رأس لتمثال الإلهة أثينا لفيدياس

عام ٤٣٨ ق.م

المتحف الوطنى فى أثينا

الباب الأول

العصر اليونانى

الفصل الأول

نظريات الفن والجمال فى القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجري :

لعل غير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال فى العصر اليونانى هو ذلك المنهج التاريخى الذى يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخى والاجتماعى والسياسى فى هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليونانى وخاصة الأثينى تطورات سياسية خطيرة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففى نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية فى أثينا وعمل ثباتها على تدعيم حكمهم ببعض العقريات الفنية فى شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تحديد فى القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجد بداً دائماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليونانى - فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الانسان بأنه النمط العتيق Archaic الذى ارتبط بالمصر الحجرى القديم الذى عاش فيه الانسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد - وقد تميز الفن فى هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الانسان مساحطاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها - ولم يعرف الانسان فى هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش فى مجتمع قبلى بدائى فى جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثانى: فهو نمط فن العصر الحجري الحديث Neolithic art وفيه عرف الانسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان - وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التى قامت على ضفاف الأنهار فى مصر وبلاد النهرين⁽¹⁾ وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث - النيوليتيكى - ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد فى وجود النفوس والألوهة وعن إقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد فى وجود عالم إلهى مقدس.

⁽¹⁾ H auser, A; The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.

وقد يتميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقنية بالأساليب الهندسية وبالقواعد الثابتة التي لا يمتنع معها الفنان بحرية التعبير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح لدى الفن المصري القديم وهو الفن الذي سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به في محاوره القوانين^(٢).

وكانت أهم مواطن هذا الطراز التهرىدى الهندسى للفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وربة الحضارة الكريتية والمسينية والتي عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلى البدائى يختلط بالطقوس الدورية التى تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أو عندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يختلط بالسحر الذى اتعذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع للدين بقية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذى يختص بهذه الصفة العملية التى تعدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالمعبرة العملية عند قدماء المصريين.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتبع فى الصراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسول والأنبياء^(٣).

وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثل يصنع من الحجر ما ينطق، ومن العشب أجنحة تطير. ويؤكد أريستوفان هذا رأى حين ينسب للشاعر موايس Musaeus فن الطب كما نسب لأورفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح^(٤).

(2) Plato. laws II 656 D.

(3) أفلاطون: محاوره فابيدروس - ترجمة عربية للمولفة.

(4) Aristo phahes, Frogs. 1030.

فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وإرشاد إلى المعبر بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق المعبر.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الدينى الأخلاقى فى الفن، بل يمكن أن نجد فى الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه. ففى الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفيشاغورين نظرية فى الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للمعبر وتجنده لخدمة السلوك الأخلاقى والأهداف الدينية.

ب - النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى :

ولكن فى مقابل هذا الفن القديم الذى ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيشاغورين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع فى القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسى فى مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطى. فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الأرستقراطية القديمة التى كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس منذ ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم فى ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير فى جماهير المواطنين وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابى والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى — وعلى العموم فقد ظهرت فى فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادى مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية — كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بهئها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديات إذ كانت التراجيديات من جهة أخرى بحكم تطورهما عن طقوس عبادة الإله ديونيسوس فناً يستهوى الجمهور الأثينى. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرباً يلجأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت فى الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفى فى الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر فى ثورة أفلاطون على شعراء التراجيديات المجددين فى الشعر الباعثين فى الناس هذه الحساسية العاطفية التى تأباهما أخلاق الأرستقراطية المحافظة الحائرة على ترف أثرياء التجارة المسرفين فى التمتع بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميّز به فن هذه الفترة هو تحرره

من الارتباط بالدين والأخلاق، وأمكن للفنان لأول مرة أن يستقل بمحالة المعاض ولم يعد بناء على التخصص في دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأنماط القديمة. وقد وجد من مفكرى هذا العصر من وعى هذه السمات الجديدة في الفن خاصة السفسطائيون والعطباء وعلى رأسهم القيداماس Alcidas الذى تتلمذ على السفسطائي جورجياس وكان أكبر معارض لحطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب الرأى الذى يرى أن فن الحطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاول بالمران ويتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبنى العطباء والسفسطائيون الرأى الذى يذهب إلى أن الجمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقية أو الدينية.

جـ - الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدى من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى - وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهى أو مصدر مقدس كذلك وضع لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلاف الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر فى أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية *impersonism* التى تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى والتى طالبت بأن يكون معيار الجمال فى التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (*Hic et nunc*)⁽⁵⁾.

ويمكننا تتبع مثاليين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائي هذا العصر، بروتاجوراس الأديرى وجورجياس الليونتنى.

(5) A. Hauser: Ibid. p 166-197.

بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيد نسبية القيم وإرجاعها إلى الإنسان - فعبارة: "الإنسان مقياس كل شيء" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما ينشئ للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها اتفاق الناس ومواقفاتهم - فالفن مفهوم على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مشال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلق على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالعبارة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس^(١) ويرى بروتاجوراس أن أى رأى مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دنا قدما عليها البرهان فانتفع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث فى وسائل الاقتناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والتجديد. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصرًا من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقتناع التى اعتمد عليه أشهر الفسطاطيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية فى الجمال الفنى فى الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية فى الخطابة وتلمذ على أنبادوقليس وتأثر بهدل زينون، وترك مؤلفات فى فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية فى الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتبند إلى الوهم.

^(١) Platon: Protagoras 320.

فقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس ق. م. ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليتمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزiod وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث في الإنسان وحياته الأخلاقية والسياسية^(٧).

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإيلية واستعمل "برهان العلف" لبيان استحالة إثبات الوجود واللا - وجود على سواء أو ما كان مركباً منهما^(٨)، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية في صورة أسطورية في مؤلفه "الدفاع عن بالاميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء في مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة "Logos"، في النفس الإنسانية وقدرتها على بعث الأوهام التي تسلب الإنسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهرتها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الحميل "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقتناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأى جورجياس بأثر الدواء في الجسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به.

^(٧) W. Yaeger : Paedeia IP 27.

^(٨) Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being.

واقتران النفس بمثلها اللذة شبه تماماً بمثل الحيوان والإحساسات الحسية. ومن أجل ذلك
الاحساسات، ورؤية الجمال به هيكلها حين تصوير جمال "الزمن" كانت لابد أن تخضع لمرآة جمال
الجمال. ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحيوان من لذات جمالية
ولعل في أسطورة بحمايون المثال الذى وقع فى حب تمثاله الذى صنعه بيده لأفروديت، خير مثال
لهذا التأثير عند رؤية الجمال التى يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى
ارتباط القيم الجمالية بالشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم فى الفن" ^(٩) ويظهر التناقض إلى
تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والمواقف قوة معادمة كما قال جورجياس
"وأن الذى يعدد أكثر عدالة ممن لا يعدد وأن الذى يعدد أشد حكمة ممن لا يعدد" ^(١٠)

وقد وجدت فكرة العداد هذه عند هوميروس، فقد اتقنت الآلهة عنده أساليب العداد
وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحل لعداد بعضها بعضاً وعداد البشر.

بل لقد شغص هيزيود ^(١١) قوة العداد هذه فتصورها الآلهة التى لها القدرة على خلق
التمويهات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهى عنده نصف إلهة تجمع بين الحق
ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولة، تلك العناصر التى شاركت فى
تكوين لذة الفن عند جورجياس

وكان من الطبيعى أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية فى الجمال عند جورجياس
كما ثار على الفن الذى قامت عليه، ذلك الفن الذى صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها
بأنها لا توجه المجهول إلى الخير بل إلى اللذة ^(١٢). ولما كان هذا الفن لا ينطوى على غير ولا
حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بأنه عيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة واستبعده من مدينته
الفاضلة، بقول موضحاً هذا رأى فيما يتعلق بالشعر الذى يتلخص فى المحاكاة.

cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin. 1949 pp 220 pp0-231.

cf. also. M. Schuhl, Platon et l'art de non temps. p 82-85.

^(٩) أنظر: د. عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان ص ٧٥.

cf. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

^(١٠) Hesiod. Theog v, 224.

^(١١) Plat, Gorgias, 46 2b-400.

ذلك لأن المحاكى لا يحاكي الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند فى محاكاته على علم ولا حتم على ظن فيما يتعلق بعلّة الجمال أو القبح أو الأشياء التى يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون بإثارة ذلك الجزء غير العاقل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الأشياء⁽¹²⁾.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتبع الجانب النقدي فى فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذى كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة فى الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المجرى عن الاتجاه المخالف لهذا التيار بل لقد استمد مصادره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيثاغوريين وسقراط، فأخذ عن الفيثاغوريين التفسير الهندسى للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقي للجمال.

د - النظرية الفيثاغورية فى الجمال :

رأى فيثاغورس الذى عاش فى القرن السادس ق.م أن النظر العقلى والمران بالعلم الرياضى أسعى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط فى محاوره "فيدون" أن الفلسفة هى أسعى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل⁽¹³⁾.

وارتباط التأمل الفلسفى بالتذوق الفنى للموسيقى الذى تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه فى الجمال الفنى. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas"⁽¹⁴⁾ التى ألّف فى مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسى.

وانتهى فيثاغورس من تحليله للموسيقى إلى وضع تفسير عددى لأنغامها وفسر التوافق الموسيقى أو (الهارمونى) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضى بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته فى توافق الأصوات الهارمونى على الأجرام السماوية نفسها.

(12) Rep X. 598, 606.

(13) J. Burnet. Greek Philols p 42.

(14) Les péans de thelétas, porphys V. p 32. cf.

J. Zafiropulo: Anaxagoras introductuin p. 210,

ولعل فكرة الائتلاف - أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغورس في الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المبعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت مقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والعبر والشر والنور والظلام ... إلخ. ⁽¹⁵⁾

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف في النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين واعتمد فيثاغورس في البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام ⁽¹⁶⁾. وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يولدها في الواقع الاجتماعي لمدينته الأصلية ساموس التي هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحت الأوليحية الزراعية والمعدمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقوم في بادئ الأمر بدور الوساطة التي تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف في الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون ⁽¹⁷⁾.

وفكرة الائتلاف الأضداد وما تفرضه من وجود وسط رياضي يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

غير أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصنوغ هذه الأفكار الفلسفية في صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للجمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالي كثير من فنانى أثينا في مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديا الأول (أسخيلوس) الذي كاد على حد رواية شيشرون متأثراً بالفيثاغورية وأطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية ⁽¹⁸⁾ وقد ألف أسخيلوس أول مسرحياته في أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواء فيما انطوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد في الوسط بل اعتبر تقدم الإنسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاحتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية، وأعتقد أن الإنسان قد بلغ ذروة تقدمه في الفترات التي عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية الحالية.

⁽¹⁵⁾ Arist., Met., A, 5, 985 a 15 cf. g. Thomson, The Fiter Philosophers, Vol. Iip 201. cf. J E Raven pythagoreans and Eeatics. 1948.

⁽¹⁶⁾ Philolaus. B 10. Diels. cf. G. Thomson. Ibid p 265.

⁽¹⁷⁾ G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

⁽¹⁸⁾ Ibid, pp 254-291.

وقد طبق اسميخيلوس هذا المعيار الجمالي الفيثاغوري على تراجمدياته الثلاثة *Trilogy* المعروفة باسم الأورستية *Oresteia* التي يختصمها بحل وسط يتفق عليه طرفي الصراع. فالصراع في هذه التراجيدية يقوم بين الأيرينيات *erinyes* حاميات النظام الأسوي *Matriarcat* والمدافعات عن المجتمع القبلي القديم الذي يهب حق القصاص للقبيلة كلها، وبين الإله أبوللون *Apollo* حامى الاستقرائية الزراعية ونظام الأسرة الأبوية *Patriocat* الذي يهب حق القصاص وعقاب الخارج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلهة أثينا رمز الاعتدال والتي تتخذ دائماً أوسط الحلول وهي حامية الديمقراطية تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه في دستور المدنية الحديثة، هذا الدستور الذي باركته (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظملة من الشيوخ، *the Court of the areopagus* ثم وقفت تحميه وتدافع عنه في مسرحية الإومنيديس *Eumenides* بقولها:

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا في المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسعت النسياع بالطين فلن يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح".

وإني لأنصح مواطني أن يتمسكوا بالاعتدال فلا ينساقوا وراء حكم الطفيلان ولا حكم الفوضى. ⁽¹⁹⁾

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام في الكون الطبيعي وإدخال الفيثاغوريين أفكار الائتلاف والوسط الرياضي والوحدة التي تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التي صاغوا منها معيارهم الهندسي الجمالي.

ولم يكن هذا المعيار الهندسي الفيثاغوري ليتقصه التطبيق الواقعي في الحضارة اليونانية إبان عصرها الكلاسيكي وقبل أن تتعرض لهزات الصراع العنيف الذي دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا في فترة تمتعها بحكم بركليز وعصره الذهبي أن تقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسي والاعتدال والتناسب. بل إن دستورها المعتدل الذي وضع بذوره الأولى صولون ودعمه بركليز قد عبر عن معاني الاعتدال والتوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة في المدن الأخرى والاهتها التي تولت حمايتها كما تمثل في تمثالها الأبيض على تل الاكروبوليس في معبد البارثينون

⁽¹⁹⁾ L : s Euménides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.

ينم عن الاعتدال والتعاسب والاتلاف ولا يميل إلى أى طرفه أو خروج عن الحد الوسطي والطراز المعماري الذي شيدت على أساسه معانيها يجمع في اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنتية المتطرفة في التزييق، والطرز الدورية ذات البساطة المبرقة.

وفن النحت عند فيدياس وبوليكلتوس وميرون لا يخرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التي يفترضها هذا المعيار الرياضي الهندسي للجمال عند فيثاغورس.

هـ - الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط في النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغي أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأتينية التي بلغت أوجها في القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والحدل العقلي الذي انتشر إبان هذا العصر وبوجه خاص في مجتمعات السفسطائيين فلا عجب أن وثق في العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعاً في البحث والتنقيب عنه، يحلو صداه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة في نفوسهم^(٢٠).

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من بين السفسطائيين كما يتضح في مسرحية السحب. ولم يكن سقراط أو أريستوفان من أنصار النزعات الحديدية في الفن، فقد مال أريستوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحي على فن يوريديس الذي يمثل التراجيديا الإنسانية الحديدية في مقابل التراجيديا التقليدية المحافظة عند اسخيلوس وسوفوكليس.

ويتضح من نقده ليوريديس وسخريته منه في بعض كوميدياته خاصة السلام والضفادع^(٢١).

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بتناج هذا العقل في فن أثينا الذي بهرت به العالَم القديم، واحتذبه الفن إلى أشهر فناني عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناناً مثلهم وجعل يحاورهم متتبهاً في نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه والأسس التي يمكن تقييمه على أساسها.

(20) Plat. theet.

(٢١) انظر عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان من ص ٤٢ إلى ص ٦٧.

د غير أن الأرجح أنه عرج من بحثه هذا في أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والمثالثون والرسامون يكتبون بحمال المظهر ولا يتعمقون إلى بحث الحمال الباطني⁽²²⁾ في إنتاجهم، وفنانو العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج الحميز بقدر اهتمامهم ببحث اللذة في جمهور المتلقين⁽²³⁾.

ويوضح أفلاطون في محاوراة إيون موقف سقراط العقلي المتشدد من الفن الذي يعتمد على الوهم والخداع والتأثير في الجمهور. فيذهب في هذه المحاوراة إلى القول بأن إيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسبحور أو المتنوم تنوياً مغناطيسياً.

لذلك كان من الطبيعي أن يشتد سقراط في معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بها من نظرية جديدة في الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكشف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضح الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الحمال فهو جمال هادف⁽²⁴⁾ (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروي أكسينوفون في مذكراته عن سقراط أنه في حوار مع أوتيديموس قال:

".... أو يصح أن نصف شيئاً ما بالحمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

— لا بالطبع.

— فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

— بلى.

— وهل يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشيء آخر غير الموضوع الذي يتعلق به؟

— إنه لن يكون جميلاً بالنسبة لأي غرض آخر.

(22) Xenophon. Memorabilia III 19.

(23) Plat Gorg. 462.

(24) R. Bayer: Traité et Est tiae, Paris 1954, p 25.

وإذن فما هو نافع لشيء ما هو بالتالى جميل بالنسبة إليه .

— هذا هو ما يبدو لى^(٢٥).

وعندما يحاور سقراط كريتيبولوس فى محاوراة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإنسان؟ يجبه بأنه لا يوجد فى الإنسان كما يوجد أيضاً فى الحيوان والجماد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذى تحقق به الغرض من وجودها. وعندئذ يسأل سقراط كريتيبولوس:

— أو تعلم ما فائدة الأعين؟

أن تبصر.

— ومن أجل ذلك كانت عيناى أحمل من عينيك.

— وما السبب؟

— إن عينيك تبصران فى اتجاه واحد مستقيم.

بل إنهما تريان فى كل الاتجاهات، لأنها جاحضة، وقد خلقت فى موضع بارز من وجهى.

— وعلى ذلك فسيفضل عقرب الماء Grab — كل الحيوانات فى جمال الأعين.

— نعم لأن عينيه أحد بصرأ وفى موضع أفضل من أعين باقى الحيوانات.

— ولكن هذا ما نقوله عن الأعين، فهل ستحاول إقناعى بأن أنفك أيضاً أحمل من أنفى؟

— لا محل للشك فى هذا، فما دام الله قد خلق الأنف للشم وأنفى الأنفطس ذو الثقبين الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

— عجباً، أو يكون الأنف القصير الأنفطس أحمل من غيره؟

— نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضر النظر فى حين أن أنفك المرتفع (الأقنى)

سوف يضايق إبصارك.^(٢٦)

(25) Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

(26) Xenophon. Banquet V.

وتلك الأمثلة التي نلحدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط قنّي الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتزاجها بالفلسفة الأفلاطونية إلا أنه في الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطي الذي يكرس الجمال لخدمة الغاية الأخلاقية. ففي المحاورات السقراطية المبكرة وضع أفلاطون هذا الرأي السقراطي في محاوره هيبياس الكبرى التي لم ينته فيها إلى تعريف نهائي للجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة في عصره.

فسقراط في بداية المحاوره يميل إلى تقييم فن هيبياس على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين^(٢٧). وخين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع في تحقيق المفيد المحقق للخير ما^(٢٨).

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهي إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلّة في إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقراطية أيضاً محاوره أقليدس التي يرد ذكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنيل، فالشجاعة التي تلهم الجنود بالتضحية في الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط.

وعندما يسأل سقراط ألقبيادس في هذه المحاوره بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيب أنه يفضل الموت على الحياة مع الجبن. وفي هذا الشعور السامي النبيل يتحقق الجمال والخير معاً. ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل في وقت واحد^(٢٩).

أما محاوره غارميدس وهي أيضاً من المحاورات السقراطية التي تحاول تعريف "الحكمة" ولا تنتهي إلى حل، فيقترح تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطي للجمال حين يسمى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطني في نفس غارميدس ذلك الفتى الذي بهر جماله كل الحاضرين.

(27) Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

(28) Ibid 297 a.

(29) Plat., Alcib. 114-116.

فمنه سقراط لا يأبه بالجمال البشري الذي يتفق فيه ظاهراً وضميراً وقد اهتمت به

بجمال النفس والعقل الفاضل. فتعده يتساءل باحثة عن النضال:

أيمكن ألا يتطوى هذا الجمال الصغير على نفس تناسب جمالاً ومهارة؟

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقي ، اهتم سقراط بالجمال الباطني: تعنى جمال النفس الفاضلة. وقد اتفق في النص على ذلك كل من أكسينوفون وأفلاطون أما رواية أكسينوفون بهذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مع الرسام براسيوس Parasius والمثال Cleito كليتون، وفي هذا الحديث يصر سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين في موضوعات الرسم والنحت، ويوجه الفنان إلى اعتبار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال العقلي إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية⁽³⁰⁾.

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس الرأي الذي اتخذه بالنسبة للجمال.

ففي مادة كسينوفون يشيد سقراط بالحب المثالي الذي تلهمه فينوس السماوية لا فينوس الأرضية. فحب الجسد الذي يقوم على الجمال الحسي الجسماني لا خير فيه لا للمحب ولا للمحبيب. يقول سقراط مؤكداً هذا الرأي: إن أساطير الآلهة قد معدت أيضاً هذا الحب الروحاني فالإله زيوس لم ينعم بالخلود على من أحبهم حباً جسمانياً في حين أنه قد رفع الأبطال الذين أحبهم حباً روحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوللو كس " Castor " Hercules Pollux لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها⁽³¹⁾.

ولا تختلف رواية أفلاطون في هذا الرأي كثيراً عن أكسينوفون وهذا ما تؤكدته نظريتنا

الجمال في المأدبة وفاليدروس.

(30) Plat. Charm. 154 d-c.

(31) Xenophon. Banquet. VIII.

(32) Xenophon. Banquet. VIII.

فالمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحاني الذي كان يشده فهو على مظهره الذي يشبه شكل الساتير Satyr له نفس طاهرة جميلة هي سر حب للناس له.⁽³³⁾

وفي عاتمة محاوره فايدروس يأخذ سقراط في تمجيد الحب الذي يصفه بأنه منحة إلهية وينفرد به. ويدعو "بان" والآلهة أن تهبه الجمال الباطني جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

ولا شك في أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني والتمسك بأخلاقية الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن في نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير فلم تكن في رأي سقراط سوى نوعاً من أنسواع التدهور الفني والانحلال العقلي، فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفنانين والخطباء والقواعد المدروسة التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب ويعلمونها للناس كانت كلها في رأي سقراط لا تكفي لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذي تنطوي عليه أخلاقية الإنسان.

لذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له ورأى أنهم لا يعقلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذي يشده هو ممن ادعى الحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات.⁽³⁴⁾

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت في سخرية أريستوفان⁽³⁵⁾ وحق وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نلحه مصوراً في محاوره الدفاع لأفلاطون.

⁽³³⁾ Plat. Phaedru. 276.

⁽³⁴⁾ Plat, Apology-Ion.

⁽³⁵⁾ Aristophanes, clouds, 1491-5.

بل لعل كتابة الشعر التي صورها أفلاطون في محاور فيدون كانت تكفي^(٣٦) رأي ضرورته
في آخر حياته لعداوته الشعراء وفنونهم^(٣٦).

وعلى العموم فقد أثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة
توجيه الناس إلى المعير كما فرض عليه الفيشاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق
في التعبير عنها.

⁽³⁶⁾ Plat. phedon 60-61.

الفصل الثاني

١ - الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان له نقده الفني الذي وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه الخاصة بشروط الجمال الفني كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

والى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه الميول الفنية لدى أفلاطون، فكتابهاته حافلة بأمثلة من الشعر اليوناني ولغته في المحاورات تعد ثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر في محاورة الجمهورية بأنه قد شغل منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس^(١).

ومما يذكر في سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء اتصاله بسقراط^(٢) .. فهل كان المسئول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التي حاربت الجساسة الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يبدو أن في هذا الرأي شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن تبيناه في موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو اعظم دعاة الموقف العقلى أن يرى في فن عصره خروجاً على ما يفرضه العقل من تحفظ قد خلا منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذي أملى عليه محاربة النزعة الحسية التي تطرف في التعبير عنها فنانو القرن الخامس والرابع الذين اعتمدوا في تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفاصيله دون الرجوع إلى القواعد القديمة، تلك القواعد التي تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

والعقل عند سقراط هو الذي دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا في إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الاتزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التي أنزلها سقراط منزلة التاليف واختار أن يضحي بحياته في سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنها تمثل العقل والعدل الإلهي^(٣).

(١) Plat., Rep. 595 b, 607 c.

(٢) تنسب لأفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديورامب والتراجيكية أنظر :

Diog Laert. III 5.

Olymp Vit. Plat 3, Field : Plato and his contemporaries p, 5.

(٣) Plat, Criton 50, 53.

أما أفلاطون تلميذ سقراط، فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن الجو الذى أحاط به فى صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط، حين أفرد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وأثر منهج الاستدلال العقلى، وأغرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من أتم بعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفى والإحساس الفنى استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة^(٤١).

فإن حارب أفلاطون عدداً من الخواس فى فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه العظامة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب^(٤٢) على كل معرفة عقلية، ذلك لأنه رأى فى هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهى الذى توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفى فى فلسفة أفلاطون بالرجوع إلى ظروف عصره. فأفلاطون لم يكتب فلسفته فى عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذى توج العقل وحرية الرأى، وإنما نمت فلسفته وازدهرت فى عصر انحدار هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فجاءت اميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفى عند أفلاطون بنزعة لا عقلية تنتهى إلى نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحدس أو الرؤىة المباشرة التى تختلف عن الاستدلال العقلى أو الإدراك الحسى^(٤٣).

^(٤١) تأثر أفلاطون بالنحلة الأوروبية تأثيراً كبيراً خاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التى أطلع عليها عند زيارته المتكررة لإيطاليا وصقلية.

^(٤٢) Plat. Phaedros 245 a 246 d.

^(٤٣) انظر مقدمتنا لترجمة محاورة فيلدروس، دار المعارف، سنة ١٩٦٩.

وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته في المعرفة وفي الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسي وهو "معاينة" العمال.

وفي محاوره فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففي هذه المحاوره تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفي لتفسح المجال لذلك الحائب الوجداني في فلسفة أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثينا في القرن الخامس عصر التنوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أي حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يمكن أن يثير نقد فلاسفة هذا القرن^(٧).

ولكن أفلاطون حين عاش تجارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته في الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسه الصوفية وإحساسه التي قد انطلق وتفاعل وعقلية الرياضى ومنطقه الدقيق كان يعيش تجربة قرن آخر سادته روح معالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول في محاوره فايدروس على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس، "Mania" "شراً ولكنهم معطلون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس"^(٨) غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة وبالتالي منبعاً عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليخفى على القدماء الذين كانوا يعتبرون الهوس الذي يأتي البشر من عند الآلهة أسعى من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من رباه الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعلقين^(٩).

وعلى ذلك فالهوس الذي يحدث للشعراء الملهمين، مصدره رباه الشعر اللائى بلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

(٧) I.A.S. Festugière: Conte,plation et vie. conteemplative selon platon.

- cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.
- cf. Dodds. The Greeks and the Irrationql p. 209.
- cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

(٨) Plat. Phaedr. 244 a.

(٩) Ibid 245 d.

وعلى ذلك فالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف للشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر أفلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التنوير فى أثينا، فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غايته التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية فى المشاهد والتذوق وأبعد الشاعر عما كان يقوم به فى الصور القديمة من غلظة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يعد هبة من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التى اطلعت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodocus بصره ووهبته موهبة الشعر لأنها أحبته.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسية تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة . وفى الايلاذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأخوذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان^(١٠).

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلع على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف فى العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال^(١١).

^(١٠) كذلك اتبع بارمينيس هذا الأسلوب الشاعرى فى قصيدته التى أرجعها إلى أنها هبة من عند الآلهة.

III 63, II. 484 ff.

^(١١) Phédr, 249 e.

(ب) الحب والجمال فى الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزقاً بين وجوده الأرضى فى عالم الصيرورة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والعلو.

وقد تمثلت هذه الرغبة العارمة التى تملك الإنسان فى الخلاص من عالم الصيرورة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذى يتجه إلى الجمال كما صوره فى محاورته المأهبة. ثم مال فى محاورته العديدة إلى نظرية وضع فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف السكندرى أفلوطين أن يؤكد هذه المعانى فيما كتبه بعد ذلك فى التاسوعات.

والفيلسوف الأفلاطونى لا يستمد عقيدته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهي^(١٢) لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا فى مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب فى كثير من المحاورات، وصور سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عما كان يشوب الحب فى بلاده من ذائل مصدرها شيوع الجنسية المثلية Homosexuality، ولكن سقراط كان يحب فى الفتية نفوسهم ويتسامى بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبههم إلى المعرفة الفلسفية^(١٣).

ولم يكن أفلاطون الذى يعد أروع من صور حقيقة هذا النوع من الحب مخترعاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أخذت به المدن اليونانية بل شجعت كآسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لا يقل فى الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة.

فقد اعترفت إسبرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديق يكبره ويديره ويهد مسولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام فى كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحربية ما يروى عن الفرقة الطيبية "the thebean Band" المكونة من أفراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا

(12) Pl Paedr. 240 e.

(13) Alcib 132 d, Charm. 145 b. Lysis 205 a, Symp. Phaedr, 235, cf Licht, sexual life in Ancient Greece. London 1932.

يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة في الشجاعة ويحززون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى موقعة غيرونيا "Chaeronea". وعندما استعرض فيليب قتلى المعركة ورأى الثلاثمائة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحبين قال عبارته المشهورة. لعن الله من ظن أن في إمكان هؤلاء عمل أى شئ مشين⁽¹⁴⁾.

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أخيل وبثروكليس، وبيلاد وأورست، ومارموديوس، وأريستوجينوس، وصولون، وبريسترانوس، وسقراط والقياداس.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلّد التاريخ أسماءهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة لأهداف عليا يشترك المحبون في تحقيقها بالعمل والجهد، ومن ثم فقد عد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لعلو الهمة والسمو الروحي والروعة والجمال الرومانسى Romance التي غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة في ذلك الزمان، لذلك عبده أفلاطون نقطة البدء في التربية العقلية والعقلية لمواطني المدينة المثلى⁽¹⁵⁾. ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذي زاد فيه الإقبال على اللذات الحسية.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح وظيفته العرفانية وأثره في سيكلوجية الفيلسوف والفنان كما فسرهما في محاورتي المأدبة وفائيدروس.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذي يروى حديث ديوتيميا كاهنة مانتينيا⁽¹⁶⁾ في محاوراة المأدبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الأيروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جنوراً في نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، لذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يضع له أفلاطون مستويات يفسرها

⁽¹⁴⁾ Plutarch Pelopidas ch 18.

⁽¹⁵⁾ G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183. 201.

⁽¹⁶⁾ Symp. 20. 1

ديالكتيك^(١٧) المأدبة الصاعده، الذى يبدأ من الجمال الجزئى المتمثل فى شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذى تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية - إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال فى ذاته فيحظى المحب بالرؤية التى تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفاً حقيقياً محباً للجمال^(١٨).

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب فى حديث بوزانياس فثمة نوعين للحب عند بوزانياس^(١٩)، حب ينتسب إلى أفروديت الأرضية إنة زيوس وديونى، وهو ذلك الحب الشائع بين العامة يتجه إلى النساء والعلمان ويبغى الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذى ينتسب إلى أفروديت المساوية إنة السماء التى هى من صلب الجنس المذكور وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

ويعود أفلاطون إلى هذه التفرقة لنوعى الحب فى محاوره فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه الخطيب ليزياس الممثل لرأى السفسطائيين ولكن سقراط لا يوافق ليزياس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأخذ بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحِب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصفه أفلاطون فى فايدروس بأنه من أنواع الهوس الإلهى الذى يعده أعظم النعم^(٢٠). ولا تخفى بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه^(٢١).

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تنشده العودة إلى موطنها الأسمى وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربوات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملمهين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

(17) Symp. 204.

(18) Ibid, 210.

(19) Ibid, 180. c.

(20) Padre, 249 c.

(21) هذه الصفة فى الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوفان الذى يصور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكائنات المشطورة التى تسعى إلى الانضمام ببعضها مرة أخرى.

فالحب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهة، وإنما هو كائن وسط بين العالدين والفنانين، وهو جنى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحى والصلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنشوع الحزاء للبشر، موجود فى مكان ما بين العالم الأرضى والعالم السماوى، وهو يوحى بالنبوءات ولا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب^(٢٢).

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكائنات رغبة فى الجمال، لأنه يهدف إلى العلق فى الجمال^(٢٣).

ومعنى العلق فى الجمال هو مشاركة الطبيعة الفانية فى العلود، وقد يتم العلود فى مستوى فيزيقى حين يتوالد الكائن الفانى، ولكن العلود الحقيقى هو علود النفس حين تنتج إنتاجاً فنياً أوفلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة العلق. إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق فى كل مجال فيه علق فنى.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة فى أى فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبولون عندما تميز فى فنون الصيد والطب والعرافة، وكان ملهماً لربات الفن أنفسهن فى براعتهن فى الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هفايستوس" فى فن الحدادة، والآلهة أثينا فى فن النسيج وزئوس فى سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غاية للحب يوم ولد الحب جاءت البشر كل النعم^(٢٤).

ورؤية الجمال التى هى غاية الحب الأفلاطونى لا تتم باستدلال عقلى كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً فى كل الموضوعات التى تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقى المثل بقابليته للرؤية ووضوحه للبصر^(٢٥).

(22) Symp 203- Rep. 501.

(23) Ibid 206-207.

(24) Symp 190-197.

(25) Ibid 250 d.

فهمجرد أن يلمع الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر في لحظة سريعة تنبت في أثرها المعرفة كما ينشق النور دفعة واحدة. ويصور أفلاطون هذه الرؤية في محاورة المأدبة حين تصيح ديوتيماتا قائلة:

"على أى نحو تظن حماسة الزجل الذى انكشف له الجمال فى حقيقته العالصة النقية غير المتمزجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذى يرى الجمال الإلهي فى وحدة صورته؟".

ويصفه فى محاورة فايدروس⁽²⁶⁾ بأنه الجوهر غير ذى اللون ولا الشكل الذى لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقى ويشغل المكان الذى يسمى على السماء *Supraceleste*.

وفى محاورة فايدروس يصور أفلاطون ذلك الجهد الذى تبذله النفس لكى تحصل على هذه الرؤية المتعلقة بالجمال ويضمنها أسطورة⁽²⁷⁾ تروى رحلة النفوس فى السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففى هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذى يعلو على السماء، غير أنها فى هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تزاحم وتتسابق من أجل هذه الرؤية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تألف أجزائها فتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التى تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تنعم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط لتجها فى إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح فى محاورة فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان؛ ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تتأبه رجفة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يواجه بصره فى اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرجفة التى تتأبه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يندفأ فيؤثر الدفء فى نفسه فينشط نمو الريش الذى يغلها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من

(26) Phedr.

(27) Ibid 252.

البزوغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة^(٢٨) التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذي لا تنفك تصبو إلى العودة إليه لتكون في صحبة الآلهة الخالدة والذي تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال^(٢٩).

وبخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتحدد الحقيقة التي يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف دياλεκتيك المعرفة انفسية عن ديالكتيك الحب الصاعد إلى مثال الجمال.

ويكفي لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاوراة الأفلاطونية بوصفها إنتاجاً فنياً.

(جـ) المحاوراة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريق نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول، وإنما اللغة رمز يثير الفكر ويوقظ الموهبة^(٣٠).

يقول في محاوراة ثياتيتوس، "إننا لا نبحث في الاسم بل في الموضوع الذي يوجد وراءه"^(٣١). ويقول في محاوراة السفسطائي إذا أمكنك ألا تتعلق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرفة في أيامك المقبلة^(٣٢). فغير الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام لأنهم يتعلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره في عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاوراة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هي أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحى بالحقيقة ولكنها لا تدعى استيعابها وهو لا يعاطب بها إلا الصفوة التي يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقي الذي يوحى

(28) Phedr. 252.

(29) كان لهذه الصور الرمزية وهذا الأسلوب الأدبي في وصف حقيقة النفس وشوفها إلى العودة إلى العالم الآخر تأثير كبير في بعض اتجاهات صوفية ومفكرى الإسلام خاصة ابن سينا في قصيدته السينية وأولها هبطت إليك من المحل الأرفع ورفاء ذات تقزّر وتمنع وهي التي سمرت ولم تتبرقع محبوبة عن مقلة كل عارف

(30) Phaedr. 275 e. Lettres VII.

(31) Theor. 177 e.

(32) Sophist 261 e. R. Schaerer, la question platonicienne. p. 18.

بالمعاني الكبيرة في رموز ذلك المنهج الذي اختاره هرقليطس من قبل. حين قال: إن الإله صاحب المعجزة في دلفي لا يتكلم ولا يخفي مراميه لكنه يرمز..

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاوراة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقلاً آلياً ولا ليشرح فلسفته لأى قارئ، ولكن لكي يوقف فيه تلك القوة التي يستطيع بها من أوتى موهبة التفلسف أن يسير في طريقه، وهذا الإيقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الدهشة التي تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدجماطيقى وتتميز المحاوراة الأفلاطونية فضلاً عن ذلك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائي للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهى فيها إلى نتيجة وما أكثر ما يختفى الموضوع الرئيسى في المحاوراة تنتهى في نهاية الأمر إلى مجرد جدال أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية في ذاته، وفي ممارسته يعدد الانسان غير أنواع اللغة والاحساس الجمالى.

ولقد قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعبير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاوراة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هي نوع من العمل الفنى الذى ينطوى على أرفع أنواع المحاكاة التي يتطلبها أفلاطون. فهي محاكاة للحقيقة لا تقل ما يظهر منها لعامة الناس بل تصل إلى لبها فتقدم كل جوانبها وتحلل كل عناصرها لكي تثير العقل إلى البحث عنها. ^(٣٣)

وهي في رأى ارسطو فن لا يختلف في جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة الثرية التي تشبه تمثيلات Mime صوفرون واكسبارخوس ^(٣٤).

وقد يرى البعض في محاوراة أفلاطون ما يمكن أن يعدد تراجيديا مثل محاوراة فيثون وما يمكن أن يعدد كوميديا مثل محاوراة المأدبة.

^(٣٣) إذ تفترض المحاوراة جمهوراً من السامعين القاريين.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث في المحاوراة إلى جانب طرفي المحاوراة اللذين يقوم بينهما الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفي الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلبياً بل هو موقف إيجابى يزداد كلما كانت القوة الدرامية في المحاوراة أقوى. وعلى أساس هذه الصفة الدرامية في المحاوراة ينتهى البعض إلى اعتبار المحاوراة عملاً فنياً. انظر

A Koyre, Introduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

^(٣٤) Arist. Potics. 1447 b.

فهل قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً للتراجيديا والكوميديا الفلسفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره على نحو ما ذهب في معارضته بين عخطابة إيزوقراط الفلسفية وعخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاورة فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث في المحاورات الأفلاطونية عن تراجيديا وكوميديا على أساس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلي، وإنما كان أساس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن من صورته الواقعية فهي أقرب إلى محاكاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهي تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلك كانت الكوميديا أكثر اتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وبملاحظة الحياة اليومية.

وعلى هذا الأساس كان من الطبيعي أن يفضل أفلاطون أسلوب التراجيديا على أسلوب الكوميديا، لأن في أسلوب الأولي رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصياً للحقائق العليا.^(٣٥)

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديا المعاصرة لأفلاطون قد استحقت نقده المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب واتحرفت عن مثلها القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع في نهاية القرن الخامس والقرن الرابع، فأصبحت مع يوريبيدس وصفاً واقعياً لحياة الناس تعتمد إلى التحليل النفسي وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تفصيلاتها^(٣٦).

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عند آغاثون Agathon، شاعر التراجيديا المعاصر لأفلاطون فقد تميزت اشعاره وتمثلياته باتحائها إلى تصوير العواطف ووصف الغرائز البشرية.

^(٣٥) يظهر تفضيل أفلاطون لأسلوب التراجيديا على الكوميديا في هذه النصوص:

Charm. 162, Prol. Apol. 35, Menon 76 e.

Eutydy, 278-279 Rep 413, 490, 577 Theet, 173 b, 197, Phedon

115, Phaedr. 228 b, Polit, 29.

^(٣٦) cf. R. Schaerer, la Question Platonienne LX. P 218

cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.

بل لم يفت أفلاطون أن يصور أبحاثون في محاورة المأدبة في صورة — عاطفية أميل إلى الاندفاع وعدم الاتزان^(٢٧). فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق. مؤنث يشبه أسلوب جورجياس السفسطائي.

وقد اتفق أريستوفان مع أفلاطون في هذا الرأي عن أبحاثون، إذ يصوره أريستوفان في مسرحية "الشيزمو فوري Thesmophories" بصورة الشخصية العاطفية المؤنثة — ويدخله ضمن النساء المحتفلات بالآلهة ديمتر لأنه قريب الشبه بهن.

بل يتضح هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذي يعرض لنماذج لا تليق بالمثل العليا وخاصة تصويره لأنفعالات المرأة في الحب بل يشتدح أسخيلوس حين يصوره مترفعاً في مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإنى هذه التراجيديا المعاصرة التي لا ترجع إلى النماذج المثالية ولا تحفل بتقديم الحقيقة العقلية ولا تنقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعراها بأنهم محاكون يحاكون ما يبدو في العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بالتغيرات فهي تقضى على الثبات وتثير الانفعالات فتقضى على الاتزان.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية في الأدب بنظريته في الفنون التشكيلية التي تطالب في النحت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة الموضوعية.

" الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون فسوف نجد أنها قد حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة — غير أنه يبدو لنا وصف شيء ما بأنه محاكاة لا يكفي لئله أو لمدحه لما تحتمله المحاكاة عند أفلاطون من تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون في الفن والجمال إنما ينبغي أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التي توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكي، والسفسطائي بأنه

^(٢٧) L. Robin le banquet. Introduction.

بحاكسي، والعطيل والشاعر والفسان كل منهم يحاكى، ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، فهي أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذى يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهناك محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذى تحاكيه، وإنما هي نقل آلى يعتمد على التمويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخير بصلبة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهال والسذج. وهو قد ينجح فى إدخال السرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويعتمد أفلاطون على هذا المعنى السيئ للمحاكاة حين يوجه نقده للأدب والفن المعاصر له. فمن قبيل هذه المحاكاة السيئة التى تخلو من معرفة الحق والخير والجمال، تلك الفنون المستحدثة التى ازدهرت فى عصر الديمقراطية كفن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلى وكذلك تلك الاتجاهات الفنية التى شاعت فى التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستيقى إبان القرن الرابع خاصة، عند أولئك الفنانين الجدد الذين أخذوا بالمظهر، وانقطعوا عن تقصى الحقائق، وشغفوا بالنقل الواقعي لما يبدو لحواسهم، والتعبير الصريح عن العواطف والانفعالات، وعمدوا إلى التأثير فى الجمهور بإثارة ما فيهم من انفعالات، وابتعدوا عن العمق والمعقولة وإلتزام الأهداف الأخلاقية والميثاقية الكبرى التى كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السيئ للمحاكاة يجدر أن ننظر فى تطبيقاتها على فنون الأدب والتصوير والموسيقى المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه التفرقة لمعانى المحاكاة حين كان يصدد تعريف السفسطائيين الذين يعملون على فن الخطابة فبدأ بتعريف السفسطة على أنها فن اقتناص الأغنياء⁽³⁴⁾ ثم انتقل إلى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج Poietike إنها فن إنتاج الصور، والمحاكاة المنتجة للصور منها ما

(34) Plat, Sophist 223, 224, 226.

ينتج صوراً مشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناس أن تشبه الحقيقة ولكنها خيال لا يشبه الحقيقة⁽³⁹⁾.

ففى الحالة الأولى توجد محاكاة مصحوبة بمعرفة للحقيقة.

أما فى الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن⁽⁴⁰⁾.

. Doxomimetique

وفى السفسطائى من قبيل محاكاة الظن فهو يظن نفسه عالماً فى حين أنه لا يملك سوى الظن، ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استخدم خداعه فى الجمهور صار خطيباً سياسياً، أما إذا استخدمه فى المجتمعات الخاصة سمي سفسطائياً، ولكنه على أى الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إنما هو مقلد للحكيم. الذى هو الفيلسوف الحقيقى.

أما عن المحاكاة فى فن الخطب، فيقول أفلاطون فى محاوره جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فناً ... ولكنها نوع من الخيرة empirisme التى تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أنواع التمويه والخداع الأربعة، الثناء وزميلاتهما الثلاث الأخرى هى السفسة والطهى والزينة⁽⁴¹⁾ وهذه الأنواع الأربعة للخداع تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هى فن القضاء أو العدالة الذى يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع ويتأطره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق الخداع عن هذه الفنون بأنها لا تأخذ بالمعرفة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تنساق وراء اللذة. لذلك يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهى أم الطيب لفضل الطاهى⁽⁴²⁾.

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلص، من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية الخيرة، وبالتالي لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: -

(39) Ibid., 285-236. c.

(40) Plat : Gorg. 462. c.

(41) Ibid, 463. b.

(42) Ibid, 464. d.

"مثل هذه الأعمال يابولوس أسميها خداعاً وأعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكد لك أنها لا تعتبر فناً بل هي مجرد خبيرة، لأنها لا تعتمد فيما تقدمه على سبب معقول لحقيقة ما تحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أستطيع أن أسمى العمل الذي لا يستند إلى سبب معقول فناً" (٤٣).

وينصح سقراط كالكليس في هذه المحاوراة بأن المحاكاة التي لا تتعمق في معرفة طبيعة الشيء لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد الخطيب أن يصبح ذا شأن في الناس فعليه أن يفهم تماماً طبيعة الجمهور (٤٤).

ويعود أفلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى في محاوراة فايدروس فيتخذ من خطابة ليزياس مثالاً للخطابة التي تعتمد على الخبرة والآلة والمحاكاة الخالية من المعرفة ويقابل بينها وبين خطابة ايذوقراط الفلسفية التي تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفس الإنسانية، ويتخذها مثلاً للفن الصحيح الذي لا يقوم على التموهيه بل على المعرفة بالحقيقة (٤٥).

وفي الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقها على السفسطة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه المحاكاة من تزييف للحقيقة وبث للأوهام، وما يترتب على ذلك من أخطار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفي للفيلسوف.

تلك المحاكاة التي لا تستند إلى معرفة الحقيقة التي ضللت فن السفسطائي وفن الخطيب هي أيضاً التي تضلل فن الشعر وباقي الفنون الحميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصبحها معرفة، فهي سلاح خطير في يد من لم يكن على علم بأصول إستعماله. يقول في مقدمة الباب العاشر في الجمهورية:

"لن نقبل بأي حال من الأحوال، هذا النوع من الشعر الذي يتلخص في المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هذا الأمر على ألا تجلب على هجوم شعراء التراجيديا وباقي المؤلفين الذين يستخدمون المحاكاة، إذ يبدو لي أن كل هذه

(٤٣) Plar. Gorg. 462 c.

(٤٤) Ibid. 513 b.

(٤٥) Plar. Phaedr.

المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" (٤٦).

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة وتتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسببه لها من ضرر، فهذا الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واختار الشعر التمثيلى ليكون مثلاً له بالمعنى الأتم، إذ فى هذا الشعر التمثيلى يخرج الشاعر عن طبيعته ويتحرر من التزام الصورة المثالية الثابتة لكى يحاكي صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابتة التى تضمنت قيم الحق والخير، لذلك خص أفلاطون شعر التراجيديات والكوميديا بصفة المحاكاة فى حين استثنى الشعر الغنائى والملحمى لأنه أصدق تعبيراً عن الحقيقة، لأن الشاعر فى هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لسانه فىكون أصدق فى عرضها. وليس كذلك الشاعر التمثيلى الذى يرويها من وجهة نظر الشخصية التى يمثلها" (٤٧) ومن هنا كان الشعر الغنائى والملحمى فى رأى أفلاطون أصدق تعبيراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامى.

ويرجع أفلاطون خطر الشعر الدرامى إلى أن الشاعر عندما يندمج فى دروه تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول فى محاوراة أيون رابطة هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً أو مفرعاً يقف شعر رأسى من الخوف ويحفق قلبى" (٤٨).

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذاً مارجعنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين ! وكان هذا الحيوان فى

(46) Plat Rep X- 595 b.

(٤٧) cf. Mc Keon. Literary Criticism and the concept of imitation in Altiuity Modern Philology, August 1936. cf Rep 392-394.

(47) Plat. Ion. 535 c.

الغالب طوطما مقدساً. وفي قيام القبيلة بهذه الحركات التي تحاكي بها الحيوان كان يشعلها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذي كما يلبس جلد السنجاب ويقلد حركاته، لم يكن يشعر أنه يقلد سنجاباً، ولكنه يحس أنه قد تحول إلى سنجاب ينتسب إلى السنجاب الأول الطوطم رأس القبيلة"⁽⁴⁸⁾.

ولم تكن الأفكار القبلية بعيدة عن فكر أفلاطون حين كان يصدد الحديث عن المحاكاة، فالشعر الدرامي الذي كان يراه في عصره يمثل على المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أخطر من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير في الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما في عصر أفلاطون يسكبونه في آذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والعواطف الجامحة والجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوريبليس المعاصر، لقد رنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشء وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن حاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحاكوا إذن تلك الصفات التي نشأوا عليها منذ حداثتهم، كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم - ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل للآل تصلق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا بصلاحتهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً في مهاترتها الزجل وتبححها على الآلهة عندما تكون في سعة ونعمة الحياة، أو في شكواها عندما تنتابها الأحزان والنوالب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين .. ولا الحاددين ولا الصناع ولا ملاحى السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة سهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرعد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر لذلك فإنه ليشعر بالخجل ويزدري هذا التمثيل.

وضرر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها في طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة التقليب والتلون، وهي صفة يحب على الفلاسفة أن يتأوا عنها ويثبتوا على طبيعتهم الفاضلة.

(48) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversity. Libr ary.

وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعي وفي ذلك يقول:

"وكذلك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافي سيغل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع في الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شيء وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه نكريم قدس بارع ولكننا سنعبه أن ليس لمثله مكان في دولتنا وسنقصه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (٢).

والى جانب ما تمسبه المحاكاة في الشعر الدرامي من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعبئده القلب، فإن لها عطرأ آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكي لا يعاطب المبدأ العاقل في النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الانفعالي المتقلب في الخلق ذلك الجزء الذى يسهل تقلده (١٩).

كذلك تظهر عطلورة المحاكاة في الشعر الدرامي بوجه خاص، لأنه بعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابتة للخير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذى يمثل كل شيء، وهو شعر يظهر فيه عطر المحاكاة التى يجعل حقيقتها من يمارسونها.

فهوميروس ومن بعده التراجيدين لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه لولا حتى المعرفة الفنية التى نحتها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيدين يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (٢٠)

(*) Plat, Rep. 397-398.

(٢٩) Ibid X. 605 a.

(٣٠) Ibid, X, 568.

ويوضح أفلاطون ابتعاد ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حين يقدم تصنيفه لمستويات المعرفة المختلفة ويختص الفن بأسوأ درجات المعرفة ألا وهي المعرفة الوهمية⁽⁵⁰⁾ ولكنه يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق قيم الجمال في فنه.

ذلك لأن أداة الفنان في الخلق هي الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذى يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعائه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز الصور الحزنية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعنى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة السطحية أى بالمعنى الشائع للمحاكاة، والثانى فن بصير يأخذ بمحاكاة مستتيرة لأنها تنطوى على علم من ممارستها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثل للخير والحق والجمال، وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذى الثقافة الفلسفية الواسعة، ربيب آلهة الفن وربات الشعر Muses مؤثر الجمال الذى يحسن التعبير عنه فيخرج فنه محققاً للحق والخير والجمال على السواء.

وهنا نلتقى بمهمة الفن المعيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفنى بالحقيقة المثالية.

يقول: لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتى بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعد أفلاطون أمثلة توضح هذه النظرية فى المحاكاة فى فن عصره.

فنى الشعر :

لم يطلق أفلاطون حكمه الحائز على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلى بهجومه واستثنى الشعر الغنائى والملحمى والتعليمى⁽⁵¹⁾ لأن المحاكاة فى هذه الأنواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة، بل هى تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الآلهة والأبطال⁽⁵²⁾ والتغنى بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المثل العليا التى ألهمت أمثال تيرتاوس Tyrtaeus وبندراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلى الذى يقدم للناس انهزم البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذى يجرى فى حياة الناس اليومية أو بصور الأحاسيس والانفعالات التى تحرى فى شعور الفرد العادى

(50) Ibid 596.

(51) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imitation in Plat. S Republic Class, quait. 1928.

(52) Plat. Rep. 607 e.

وفي كل هذه الأحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكي يحاكي الواقع المحسوس بكل تفصيلاته.

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مأخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة في خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة في النفس الانسانية، إلا أنه لم ير في إثارة هذه الانفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أحط لأنها تولد فينا الضحك الذي لا يليق بالإنسان الحر^(٥٦).

وعلى أساس هذا التمييز في الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة للمحسوس هي وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وسائله الانسانية ومهارته في تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أحط منزلة على نحو ما نرى في محاوره فايدروس التي أنتقد فيها أسلوب المعطابة المنمقة بالاجتهاد الانساني، وعلى نحو ما نرى في تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهي^(٥٧).

وإلى هذا المصدر الإلهي للعبقري يرجع بنداروس Pindare الذي حفل شعره بالدعاء والتضرع للآلهة المنعمة على البشر بالموهبة والعبقري في الفنون.

هذه الموهبة التي لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الانسانية مهما بلغت^(٥٨).

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الحميد الذي توفرت فيه قيم الخير والحق والجمال أمراً واضحاً لدارس الأدب اليوناني، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الغنائي فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذي يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينياً بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بعظمته أثينا القديمة التي

^(٥٦) القرائن ف ٨١٦٧ ، (انظر النقد المسرحي عند اليونان) دروس ونصوص.

^(٥٧) Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b, Phileb 55e, Lois XI, 938, Epis. 979 d.

^(٥٨) Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63.

توجت أحلام أفلاطون وداعبت خياله وكسرس بنداروس عبقرته للتغنى بانتصاراتها المحيطة على
الفرس، غير أنه انصرف عن أثينا المعاصرة له بعد ما تخلت عن مثلها العليا القديمة وتطرفت في
سياستها الديمقراطية؛ لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى امبرطة⁽⁵⁴⁾ معقل الارستقراطية الحربية في
اليونان وحامية مثل البطولة الدورية القديمة التي كان أفلاطون من أشد دعائها⁽⁵⁵⁾.

وكلاهما أثر أسلوب الابهاز الدورى واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولحاً إلى
الرمز لمعانى العقيدة الدينية⁽⁵⁶⁾.

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس في محاوراته ويستشهد بشعره على سبيل الحكمة
والمثل الماثورة والبرهان⁽⁵⁷⁾.

ولم يكن إعجاب افلاطون بشعر تيرتاريوس Tyrtaeus ليقف عن إعجابه بشعر بنداروس،
بل لعله وجد في هذا الشاعر الغنائى أوضح تطبيق لنظريته المثالية في الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا في الأخلاق والوطنية، وكم بحث هذا الشعر في
مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تجرى إلا على لسان رسول من العناية الإلهية بحث يشد
أزر مواطنيه الاسبرطيين بعد أن أرهقهم الحروب المسيئية.

وكذلك قدم الشعر الغنائى ما كان أفلاطون يشده في الفن من مثل مطلقة تحيا في كل
زمان ومكان، ولم يكن الشاعر في هذا الشعر الغنائى إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنا المفردة
بل بالأنا الكلية التي تعلو على كل الأفراد⁽⁵⁸⁾.

وفي الخطابة :

وإذا كان الشعر هو أحد شطرى اللغة الأدبية، فالخطابة هى الشطر الآخر المكمل لفن
الأدب عند اليونان.

⁽⁵⁴⁾ Pindare Xe Pythiae.

⁽⁵⁵⁾ Lois II 682, 683.

وقد وجد أفلاطون البطولة في محاوره فينيكوس وأثر للمحراس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الفروة
التي أصبحت هدف الديمقراطية الأثينية وكذلك مجد أثينا في عصرها الذهبي (محاوره كرتياس ١١٢).

⁽⁵⁶⁾ Le Symbolisme de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

⁽⁵⁷⁾ P haedr, 227-245, Theet. 196-173. Gratyl 386 cf. Schull. L'énvré de Platon.

⁽⁵⁸⁾ W. Jaeger, Paideia, I, p. 85-86.

وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التي لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكفى بمحاكاة المظهر الذي يشبه الحق وتعتمد خداع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاضرة فايدروس حتى يتضح الجانب الابحاثي للنظرية الأفلاطونية في الخطابة وحتى نستخلص الشروط التي ينبغي توافرها لكي تكون الخطابة فلسفية أي فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

وتقدم محاضرة فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية في أثينا والخطابة الفلسفية التي يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغي أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدثه عن حقيقة الموضوع الذي يتحدث عنه؟ فيجب محدثه ملخصاً رأى الخطيب ليزياس ومعاصريه السفسطائيين يقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضروري لمن يعد نفسه لكي يكون خطيباً أن يعرف حقيقة العير بل أن يعرف رأى الناس، ليس من الضروري أن يعرف حقيقة العير أو العمال بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الاقتناع" (٥٨).

تلك إذن هي النظرية العاطفة الشائعة التي لا تعتمد على الحقيقة ولا إلى العمال تحقيقهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو الرأي الشائع لدى معلمي الخطابة والسفسطائيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فحردوها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هي خداع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى ينجح في هذا الخداع؟.

أفلا يكون الفيلسوف الملهم بالحقيقة بمنهج الحدس أقدر على الخطابة وعلى الاقتناع الناس من الفنان ذي المعرفة السطحية الذي يحفل بموضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يخطئ فيختلط بين الخير والشر (٥٩). ومن ذا الذي يستطيع أن يميز في آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التي عليها يختلفون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التي هي موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال eidos"؟

(٥٨) Plat., Phaedr. 259 e.

(٥٩) Ibid. 203.

وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزياس مشوهة ناقصة تقتفر إلى صدق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل في تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقراط الذى دعم فنه بالفلسفة وأسس خطابته على أساس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة^(٥٩). فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبنياً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فلا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وبين ليزياس حتى أصبحا على طرفى نقيض - فقد ظل الحب عند ليزياس نشاطاً حسياً غير عاقل مضر للنفس مفسد للجسم يبعد صاحبه عن الفلسفة ويدينه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يقتصر حديث ليزياس إلى الأصالة والإبداع وكيف ينقصه حسن الترتيب والنظام.^(٦٠)

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فحاء أشبه بشعر ميداس الذى يمكن تغيير وضع أحيائه على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح فى الفن إذ لابد لحديث من وحدة عضوية تعين له بداية ووسط ونهاية ولابد للموضوع أن يدرس على أساس منهج تطور طبيعى.

وقد كان لهذا المبدأ الذى قدمه أفلاطون هنا فى وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد فى النظرية الكلاسيكية فى الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزياس مثلاً للخطابة غير الفلسفية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بها على وجود الخطابة الفلسفية التى يتشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسى الخطيب الذى فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التى تلقاها عن الفيلسوف انكساجوراس.

^(٥٩) كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذى تعتمد عليه الخطابة والبراهين التى تلجأ إليها، وكان بحثه فى الجدل القائم على أساس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداخلها قريباً جداً من بحث خليفته اسبوزيوس فى المتشابهات Similarities.

^(٦٠) Plat, Phaedr., 235-236 A.

وهاهو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفنه يبتغى به للنفوس ما ابتغاه أبقراط الطبيب للأجساد ..ومن شفاء وإصلاح.

لسذلك يختص محاورته قائلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعة فلسفية وسعياً فى الفكر يشير بآمال كبيرة".

وفى الموسيقى :

قدم افلاطون نظرية فى الموسيقى يمكن أن تعد تعبيراً لهذه المحاكاة الجيدة، وقد رجع أفلاطون فى هذه النظرية إلى التراث الفيثاغورى الذى تبلور بوجه خاص عند دامون Damon فى القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى فى الموسيقى طريقة لتطهير النفس وتهذيبها بل كانت تستخدم الموسيقى فى العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والغناء إلى بيان أن العناصر الثلاثة المكونة لها فى اللفظ والاتلاف والایقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التى تحاكيها فى نفس الإنسان فتساءل:

" أى الأنعام تتميز بالشكوى؟ - لتعبرنى مادمت موسيقياً.

- إنها الموسيقى اللبديّة.

- وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحراس من السكر والرحاوة والكسل.

- وأبها لين يوافق مزاج السكارى؟

- بعض الأيونية واللبديّة.

- فلا يوجد إذن ما يناسب الحراس إلا الدورية والفريجية.

- كذلك لاحتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل

بفضل أبوللون وآلاته الموسيقية على مارسياس وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلا بد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.

وإذا أردنا معرفة تفاصيل هذا الأمر: فلنرجع في هذا إلى دامون لنعرف أى المقاييس يناسب العنف أو الجنون وأيهما يتفق والخلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالأنفاظ، ألا تتوقف هي الأخرى على خصائص النفس؟
- بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والاتلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التي هي أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحقة التي تعتمد على الخلق القويم الذي يجمع بين الخير والجمال⁽¹³⁾.

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح في الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمال والحقيقة في صورة سهلة حتى يقع بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كما يقول يجب أن تتجه في النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بعث اللذة الاستطيقية وحدها بل كان لها هدف أسمى هو التأثير على النفس بحيث تكسبها التلافاً وازناً غايةما تحقيق الخير.

وكان يدخل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح أفلاطون قيمته بالنسبة للمضمون الأخلاقي الذي كان ينطوى عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقى القديمة. وكان الرقص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركة الإنسانية، وليس أدل على هذا الاتجاه الأفلاطوني في الموسيقى الذي يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص من أجل التعبير عن حقيقة مثالية ومن أجل التسامي بالنفس الإنسانية مما يذكره بلوتارخوس عن الموسيقى الأسبرطية حيث يقول: إن عنايتهم بالموسيقى والشعر لم تكن أقل من عنايتهم بالتربية الأخلاقية وكان لأغانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائماً أخلاقية فأكثرها يدور حول تمجيد الأبطال الذين استشهدوا في سبيل أوطانهم وتأييب العبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين في جميع الأعمال، فكانوا مثلاً ينقسمون في الاحتفالات والأعياد إلى ثلاث مجاميع مجموعة الكهول ومجموعة الشباب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يدأون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكدون قوة بأسهم ثم يختتم الأطفال الغناء بأن يعدوا بأنهم سيتفوقون على الجميع.

⁽¹³⁾ Ipat, rep. 398 d - 400.

أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التي كانوا يمشون بها إلى المعركة فإننا سوف ندرك معنى قول Terpander ترباندر وبنادروس اللذان قالوا إن الموسيقى والفضيلة مرتبطتان⁽⁶²⁾.

وبناء على هذا ينتهى أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الردى ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التي تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أساس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقة بين نوعين من الخطابة فى محاورة فايدروس، خطابة أشبه بالمران الآلى روتينية Routine هى مثال للمحاكاة السيئة وتتخصص فى مجرد ترديد صيغ محفوظة يلقنها الأستاذ لتلاميذه بالحفظ ويضرب أفلاطون لها مثلاً بخطابة ليزياس، أما الخطابة الفنية الحققة فهى الخطابة التى على علم بالنفوس البشرية ومثالها خطابة ايزوقراط⁽⁶³⁾.

وكما يجب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفس البشرية عليه أيضاً أن يعرف الطبيعة الحققة للأشياء التى يتحدث عنها ولا يكتفى بنقل المظهر المحسوس منها. فغندفد يمكن أن يضمها إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهى وهو الذى يمكن أن يتصف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف الفنان الذى يرسم صورة المدينة الفاضلة ودستورها "حين يريد إكمال لوحته فإنه يوجه بصره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وباقي الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويفضل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى ينحج فى رسم الخصائص الإنسانية التى ترضى عنها الآلهة - إن مثل هذا الرسم وحده هو الذى يبلغ الجمال المطلق"⁽⁶⁴⁾

⁽⁶²⁾ Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

⁽⁶³⁾ Plat, Phaedr. 227-279.

⁽⁶⁴⁾ Plat, Rep. 501q -c.

فالفيلسوف الذى يدع الآثار الجميلة هو ذلك الذى يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذى يكشف فى باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية فيقفز بها بغنه إلى الناس، وفى هذا تنبثق العبقرية الفنية فى رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذى يحترم النسب الهندسية لتحقيق الموضوع الذى يصوره كما نجد فى فن مصر حيث نجد فى النقوش الأثرية صوراً تستغنى عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد^(٦٥)

يقول فى محاوراة القوانين :

— وكيف تثبت قوانين الفن فى مصر؟

— إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الجميلة المنسقة التى تثبت أصولها وتحدد قوانينها فى المعابد، ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير فى هذه القواعد والأصول.

وعلى ذلك فإنك لنجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهى بهذا القدم لا تقل روعة وجمالاً عن فنون هذه الأيام.

— إن هذا عجيب.

— بل قال إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لنجد فيه الفث والشمع، ولكن هناك أنغاماً صحيحة قد اعتبرت لتكون معايير، وجدير بوضع هذه القوانين أن يكون إلها أو شبه إله ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة إيزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلابد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، ذلك لأن حب التجديد الذى ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير فى الرقص والغناء المقدس بحجة أنهم قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما يحدث فى مصر^(٦٦).

^(٦٥) Adolphe Reinach, Recueil Mecueil Millet. Textes Grecs et latins relatifs
à l'histoire de la peinture anciens Paris. 1921pp 184-259.

^(٦٦) Plat. Laws II, 656 d - 657.

ويمكن أن نحدد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية في التحت أيضاً إذا أعدنا بالرواية التي تقول إنه قد اتعذ جانب المثال "القيمنس" Alcemenes في المباراة التي قامت بينه وبين "فيدياس".

وقد ربح فيدياس في المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التي تفصل المشاهد عن التمثال بينما خسر القيمينس المباراة لأنه راعى النسب الهندسية الصحيحة ولم يراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكلتوس Polykleitos التي تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتي ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon وطبقها في نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus^(٦٧).

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة للنقد إذ يرى أنه لكي نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية الخالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يعتاره الفنان من عناصر يريد هو إبرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يحلو له. وعلى ذلك فلا بد من خطوتين ضرورتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التي يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه فى تصوير هذه الحقيقة.

يقول فى محاوراة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسى :

وعلى من يسعى إلى أحمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو لذيداً بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل من جهتي الكم والكيف.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى - فيجب أن يعرف ما هي طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه^(٦٨).

(67) P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

(68) Plat. Laws II, 668 b-c.

ويقول أيضاً :

"لا تخطئ: رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تخلط بين أسلوب الرجل الحر بأوزان العبد الوضع" (٦٩).

ويقول في محاوراة السفسطائي:

"إن فنانى اليوم لا يعثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بل تلك التى تبدو جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد فى المهرجانات الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجرى فى عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم فى الأعمال الفنية للفلاسفة والحكماء لأنهم أدرى الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغى أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما معرفة الأصل الذى نحاكبه ومعرفة على أى وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغى عمله لكى تكون جميلة وناقة" (٧٠).

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة الحمال فإنهم سوف ينفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة (٧١) (القوانين ٨١٧).

وينبغى على شعراء التراجيديا أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التى للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تؤلف الحوقة من كبار الرجال، ويسمىها بالحوقة الديونيسية لأن مثل هذه الحوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والاتلاف الموسيقى واختيار ما يوافق النفس البشرية (٧٢).

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنان الأفلاطونى أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة وتوجيه الجمهور إلى الخير وهى مهمة لا يمكن أن يقوم بها أى إنسان عادى بل إنسان ملهم والفنان هنا لا يرجع فضله إلى خلقه لشيء جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة فى

(69) Ibid, 996 c.

(70) Ibid, 667-669.

(71) Ibid. 847.

(72) Ibid. 644-&17.

النسamy إلى هذا العالم الحقيقي الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميثيوس^(٦٦) الفنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة في الفن الأفلاطونى أنها تفترض نظرية فى الجمال المثالى، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن الأفلاطونى على مجرد الإحساس باللذة أو الانفعال اللاشعورى وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيدونستى الواقعى فى الفن ذلك الاتجاه الذى قد وجد له أنصاراً من بين فناني عصره ومفكره، أولئك الذين كانوا أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهى كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين المثال العقلى الذى يتجلى فى التناسب والاتلاف الهندسى. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد فى النظام والتناسب وفى كل ما يعرض للعديد والقياس، ويقول فى محاوره فيليبوس "إذا استخرجنا من الفنون المختلفة مما تنطوى عليه من حساب وقياس، فما الذى يبقى؟ — لا شئ على الإطلاق (Phileb. 55).

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تذوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأى ألم.

يقول فى هذا المعنى "إن الذى أقصده بجمال الأشكال، لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من الجمال فى تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحوجوم المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقى الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات أو الحاجات الإنسانية، وأكرر هذا الكلام بالنسبة للأصوات التى تتميز بالنقاء والوضوح والتى تعبرج اللحن الفريد صافياً (Phileb 51).

على هذا النحو أمكن لفيلسوف اليونان أن يحدد الإطار العام لفلسفة الجمال فى العالم القديم ووضح ما لها من البعمق ومن الأصالة ومن الاتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشرى لا فى اليونان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفى إلى اليوم وسوف نرى ما بقى منها وما زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع فى شباك هذه الفلسفة العالدة.

(٦٦) Plat. Protagoras. 320.

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند أرسطو

٣٨٤ ق.م - ٣٢٢ ق.م

لئن تأثر أرسطو بأكثر الخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه فى الفن يختلف فى روحه العامة عن الروح التى تسود الفلسفة الأفلاطونية.

يوكد هذا الرأى ما يلاحظ عندما نقرأ عن الفن بلغة وأسلوب أفلاطون فى محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقرأ عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقرأ كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقرأ عن الفن بأسلوب علمى - ولا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عندما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله بروميثوس ووهبه للشعر^(١)

أما أرسطو فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها^(٢) واليد هى الأداة التى تتعلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون^(٣).

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفى وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً مبهماً يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع العقلى الفلسفى أو الإبداع الفنى قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون، بل خص الفنون الحميلة باسم فنون المحاكاة تمييزاً لها عن باقى الفنون الأخرى التى غايتها إنتاج ما يستعمل أو يفيد الإنسان^(٤).

^(١) Plat. Protagouas. 320-3220.

^(٢) cf. K. Gilbert & Hkuhn : A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

^(٣) Arist., Parts of Amimal. 687.

^(٤) Arist., Poetics. 1447 a.

وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الحميد محاكاة للحمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للحمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً وردياً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة فى الشعر وفى التراجيديا. وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكي إبداها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تأكيده لأهمية الفنون الجميلة فى التربية والإرشاد الخير والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون فى تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو فى هذه اللذة تصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة فى حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفى أو اللذة الحسية - فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السئ فهو المحاكي للعالم الحسى المثير للانفعالات الضارة باتزان النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصلاً فى ثانيا مؤلفاته العديدة، فأفرد للخطابة مؤلفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقى فى مؤلفاته المختلفة وبخاصة فى خاتمة مؤلفه فى السياسة.

إلا أن المرجع الرئيسى لنظريته فى الفن والشعر إنما يتركز فى كتابه فن الشعر حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحى وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديا وعن تذوقها ونقدها.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبى لعصور طويلة سواء عند العرب أو فى العالم الغربى - وذلك منذ ترجم إلى العربية فى العصر العباسى، أما فى العالم الغربى فقد عنى به الشراح الايطاليون فى عصر النهضة وعلى رأسهم فرنشسكو روبرتو^(١) الذى قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دى مدتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجدها فى مكتبة آل مدتش. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التى يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أساس أن الشعر يعنى بالكلى فى حين يعنى التاريخ بالجزئى - ثم وضع لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفنى وتناول مشكلة التطهير أو الكاترسيس ففسرها تفسيراً لاذياً إذ يرى أن تذوق الشعر والتراجيديا يحدث فى المثذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

^(١) أرسطو طاليس، فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير ص ١٣.

ومن أشهر من عني بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستفلترو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وعلى رأسهم بير كورنى الذى ألترزم به فى تراجيدياته وألف كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحى " (١).

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألمانى فى القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذى تأثر بأراء أرسطو فى قواعد المأساة على نحو ما يظهر فى مؤلفيه لازوكون وفن المسرح فى هامبورج - وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشيللر - وهما من أعظم النقاد الكلاسيكيين - فلسفة أرسطو وأخذوا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسيكى مع بداية ظهور الرومانتيكية التى عرض شليجل معالمها فى محاضراته عن الفن المسرحى والأدب عام ١٨٠٠ (٢).

والمرجح أن يكون أرسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب الخطابة. ويتفق أكثر النشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذى تناول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى فى القسم الأول من الحديث عن التراجيديا. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم - لكن يضاعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمؤلفات أرسطو تتحدث عن قسمي هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفقدت إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصول التى تبدو دهيلة مثل الأجزاء الخاصة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسى للكتاب (٣).

أما عن كلمة بويطيقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى فى أصلها اليونانى كلمة مستمدة من فعل Poiein أى ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان. ينتج علقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموماً - ولقد وضع أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج Making فى الإنتاج والصناعة يفرض الصناع الصورة على مادة سابقة فى الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشياء على أى نحو شاء سواء على نحو ما هى عليه فى الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع. ووصف الفن بأنه يقع فى مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

(١) Discours sur le Poème dra matique.

(٢) أنظر أرسطو طالس - فن الشعر - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي - تصدير ص ٢٩.

(٣) أنظر عطية عامر : النقد المسرحى عند اليونان. ص ١٠٧.

ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصره نماذج من الأدب والشعر اليوناني كانت قد بلغت أوج ازدهارها ولعل أهم ما قد استقرأه وألهمه هو هذه الملامح الهوميرية والتراجيدية الاتيكية والكوميديا. فلا عجب أن دار اهتمامه حول موضوع رئيسي في الكتاب هو الشعر الدرامي والملحمي.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للنقد الأدبي واضحة ككل الوضوح فإنها لا تقل من الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه من إيضاحات لفلسفة أرسطو عموماً، بل إن محاولة فهم هذا الكتاب منزلاً عن باقي أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يؤدي إلى التورط في أخطاء كثيرة في شرح أفكار أرسطو في الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو التي تتوخى البحث دائماً عن الغاية انتهى أرسطو إلى القول بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير Catharsis. وتفسير هذه النظرية لا يفهم بالتالي على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة إتران واستبعاد للميل المتطرفة، بل إن تركيزه على الفعل Action أو الحبكة العقدية Plot كمحور للتراجيديا إنما يرجع أيضاً إلى نظريته في الأشياء في تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذي يظهر لنا حقيقة الشخصية إنما هو فعلها كما تزهو لنا حقيقة أي شيء من خلال تصرفاته لأن الصورة هي دائماً علة فاعلة في نضاق فلسفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة العضوية هي كحاجة أي كائن إلى الصورة التي تغلغ عليه الوحدة والكمال على حد تعريفه للصورة بأنها مبدأ الوحدة في الكائن الحي.

ونظريته في المعرفة العلمية التي تبغى الوصول إلى الكلي الذي يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه في الشعر وما ينبغي أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر لأرسطو نظريته في المحاكاة وأنواعها ونظرية في التراجيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلى كتاباته الأخرى وخاصة إلى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذي تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابة وعلى العموم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضوء حديثه عنها يمكن أن نستخلص فلسفته العامة في الجمال الفني، ولنبدأ بنظريته في المحاكاة.

١ - المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ في الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هي غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة - فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم تكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتمعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام في الناي والصنفر والضرب بالقيثارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما في محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سرورفون وأكسيرجوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل الديورامبوس (وهو الشعر الذي كان يلقى في أعياد باعوس إله الخمر بواسطة جولة من السكارى وعنه نشأت التراجيديات) والنوموس nomos وهو نوع من اللحن لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للحوقة من غير فقرات، والمأساة الملهاة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتسب عالم قصيدة بالوزن في شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويقل مع ذلك شاعراً كما فعل خيريمنون في قصيدته "قطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أعلاني البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما أن يصور الشخصيات أحسن مما هي في الواقع أو أسوأ مما هي عليه في الواقع أو كما هي عليه أم

عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا معنى كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن يقتل ما يراه في الواقع نقلاً حقيقياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق للكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضيء على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

ولفظة الطبيعة Nature لا تعني في فلسفة أرسطو مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تشد بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكي الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة في تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيب حين يتدخل بفنه ليحقق للمريض الصحة إذا فشلت الطبيعة في تحقيق هذا الأمر⁽¹⁾.

فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة بقول: إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي⁽²⁾.

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوي عليه من قدرة على تصوير الانفعالات النفسية وإثارتها، وهي لا تغبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افتقدت اللغة صعب تفسير معاني النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد. يقول⁽³⁾:

(1) Arist. Phys II 8., 199 a.15. Pol. 1337 a.

(2) Poet., 9, 1451.

(3) Arist. Pol. 8 1340.

من الواضح أن نفوسنا تتأثر بالموسيقى ولنا مجال للفك في موسيقى أولمبوس التي تهز مشاعرنا وتؤثر في نفوسنا، وإنما لنجد في الإيقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاعتزان وأضداد هذه الصفات، ولأن نظام الموسيقى قدرة على التعبير عن الخلق في الواقع وفي هذه التفرقة يتكون الفرق بين المأساة والملهة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم في الواقع أما الملهة فتظهرهم أسوأ. يقول :

"بحاكي الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فسان بوليجنوطوس مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم وباوسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما في الواقع ... وفي الرقص والعزف بالنائى والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك في الشعر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهو ميروس يصور أشخاصه أعلى مما هم في الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهي جيمون الثاسوس أول مؤلف للباروديات ونيقوخاريس مؤلف "الدايلاذة". كلاهما يصورهم أحسن مما هم في الواقع. وهذا الاختلاف يوجد أيضاً في الديثورمبوس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوثاوس وفيلوكسافس في القلوكلوفاس. وهذا الفارق بعينه هو الذى يميز المأساة عن الملهة فهذه تصور الناس أدنىء تصورهم أعلى من الواقع^(١).

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصص الذى يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامى أو المسرحى الذى يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، وذم النوع الثانى لأن الشاعر المسرحى يتلون بلسون الشخصية التى يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التى تنقل الواقع.

أما أرسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع الخلق الفنى ولم يشترط فى الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لفيحة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب فى تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو الحال الطبيعية على نحو ما هى عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكّرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأخيطة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفي هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

(١) انظر د. عبد الرحمن بدوي الشعر لأرسطو ص ٨.

"ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق"^(١) وهى تختلف فيما بينها اختلافاً يودى إلى اختلاف إستجابة السامعين فمثلاً نجد أن الموسيقى الليدية تثير الحزن والكآبة، والنبوية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rhythm فلبعض الإيقاعات تأثير سكونى ولبعضها الآخر تأثير حسن ولغيرها سئ إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

أما النأى فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الانفعال ويجدر أن يستعمل فى تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل فى التربية والتعليم.

ينبغي أن تستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فيستخدم المعبر عن الخلق فى الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرفى الاحساس أو عحولين أو عاطفيين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون واثارها كانط وشوبنهاور وهيجل وذلك حين تسائل لم تختص الانغام والإيقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول الخلقية ولا يكون للاذواق ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة؟ — يقول لأن فى الموسيقى حركة فهى أشبه بفعل النفوس، والحركة تعبر عن الطبع أما الذوق واللون فليس لهما القدرة. ويقول إن الإيقاع يحدث فى النفس راحة لأنه ينطوى على حساب محدود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال^(٢).

أما المحاكاة فى الفنون التشكيلية فلا تصل فى قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطنى.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة، أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات

^(١) Arist. Poet. 24, 1050.

^(٢) Arist. Problems 29-30.

ويزموز دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغي في التصوير ألا يدرس الأطفال باوسون Pauson بل الأفضل لهم أن يدرسوا بليخوتوس Polygnotus وباتى مصوريين والمثاليين الذين اتقنوا تصوير الخلق⁽¹⁾

ولم يتوسع أرسطو في الحديث عن النحت وإن لم يغيب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهي تعبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة بدعو إلى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل في رأى أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذى كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدي بأنه لغة مزينة مجملية.

وعنى أرسطو بالبحث في أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزية في الانسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يحدون لذة في المحاكاة كما يستمد الانسان لذة أيضاً من الإيقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن تراثيم مديح الآلهة أو شعر "الديثورامبوس" أما عن الملهاة فقد نشأت من أغاني القرية.

ويرجع الفضل في تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل للحوار المكانة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم برسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تصرف عليها ومن هنا فقد كانت المعرفة بكتابتها أشد غموضاً. وهى عموماً محاكاة لأرذل الناس لا فى كل نقيصة فيهم بل فى الجانب الهزلى الذى هو نوع من القبيح إذ الهزلى نقيصة بغير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة رواية ويجوز لها أن تطول أكثر من دورة شمسية واحدة.

⁽¹⁾ Arist. Pol. 8. 5.

أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعه الرئيسى وهذا يقتضى أن نقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هى محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامى (مسرعى) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات ^(١).

وعناصر المأساة بناء على التعريف هى ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بالفاظ متعددة فهى الحكاية أو هى موضوع ولكنها تمثل فى المسرحية العقل الذى يحاكي واقع الحياة وهى فى كل الأحوال العنصر الرئيسى فى التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وتترابط الأحداث حوله. وبشرط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول فى العظم وفى النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذى يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إخلال بعملان هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التى أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتى الزمان والمكان — وفى الفعل أيضاً يستمد اسم الدراما المشتق من كلمة Dran أى يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يمكن أن يحدث وفقاً للاحتمال ^(٢) أو الضرورة. والمحتمل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضرورى هو ما يمكن أن يقع بشكل آت. والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغى أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقع المشاهد بحيث يتعد عما لا يقع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الواقعى يتحول بحيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مفتح وبناء على هذا القانون فإن المصادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغى له أن يعارضها.

^(١) Arist, Poet., 1449 b.

^(٢) Le vraisemblable et le necessaire.

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهي التي يحدث فيها تغيير في مقدرات جطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكي تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقلاب أي تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من العهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهي تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد أثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هي التي تقدم الشخصيات في فعلها وهي التي تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماسكة الصفات أي منطقية مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يحمله به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدي فيصفه أنه لاشيرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط في الشقاء لاسبب طبعه الشرير أو فساد الخلق وإنما نتيجة خطأ لضعف إنساني فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والعوف معاً. كما أن المأسى التي تقع في نطاق العائلة الواحدة كان يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالثر أو بالشعر ويشترط مطابقة اللغة للشخصية، أما عن عنصر الغناء فقد كان يلعب في التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التي نص عليها أرسطو في تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقى المصاحبة لغناء الحوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريبديس أنه استعان بايفون بن سوفوكليس في تأليف موسيقى سيئة ولم يؤلفها بنفسه. أما عن النظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحي.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تعاطب المثقفين في حين تعاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن المأساة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.

غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هي إحداث ما أسماه بالتطهير **Catharsis** الذى تحدثه التراجيديا فى النفس الإنسانية بواسطة إنفعالى الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو فى التطهير كثيراً من المناقشات فى تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت فى المصطلح الطبى والمصطلح الدينى قبل أن تتخذ مكانتها فى المصطلح الفنى، فالتطهير فى الطب يعنى عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذى يسبب ألماً فى الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية توازن نفسى عن طريق انفعالى الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الدينى فقد كان واضحاً فى طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الحنون الصوفى يعقبها تطهير وهذوء. فالموسيقى بما تثيره من حماس **enthousiasm** تثير نوعاً من الحماس الدينى **religious frenzy** نجاهه فى الألحان المقدسة الدافعة إلى الهوس الصوفى، يعقبه شفاء وتطهير. وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعال الشفقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهدب نفوسهم وتبتهج.

فانغام التطهير تحدث لذة خاصة وعلى هذا النحو ينبغي على مؤلفى موسيقى المسرح أن يسلكوا، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمثقفين فينبغى أن نراعى فى تأليف الانغام ما يعيد لطبايعهم المنحرفة الإتران. ويسمح للمؤلفين أن يعتاروا الموسيقى المؤثرة على هذه الطبايع وهى فى الواقع أنغام تختلف عن الانغام التى تختارها لثرية النشئ، والتى غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى الدورية، أما الموسيقى التى تؤدى إلى الانفعال فهى الموسيقى الفريجية وآلتها هى الناي وهى تماثل شعر الديثورامبوس المعروف بأن أصله فريجى ولا يمكن لشاعر أن يولف ديثورامبوس على وزن دورى، ولذا فقد فشلت محاولة فيلوكسينوس **Philoxenus** إذ حاول أن يكتب ديثورامبوس إحدى المسرحيات على وزن دورى، وانتهى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دورى⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Arist. Pol. 1342.

ولعل في هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديا أشبه باللذة التى نستمدّها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينى أو من الموسيقى الفريجية العنيفة لشعر الديثورامبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيديا إذ صورها بأنفعال الشفقة والخوف: الشفقة على أبطال التراجيديا إذ يسقطون فى الشقاء والخوف على مصيرنا أو قد يكون الخوف من موضوع التراجيديا والشفقة على الأبطال إذ يقعون فى هذا المصير.

وقد أثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والخوف عن المنظر المسرحى بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفرغ منها وتأخذه الرحمة بصراعها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة أوديسوس... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى.. أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة المعاصرة بها^(١).

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديا وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالى توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليه أفلاطون بهذا الصدد ففى حين رأى أفلاطون فى الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً يأتزان النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحياً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقى أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقى الذى يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفى وبين النقد الجمالى الذى يقيم الفن بما يحققه من إشباع للمبهجة الجمالية.

ولقد نصح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للجانب التربوى فى الفن حين وضع أثر الموسيقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاءً بتنمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالإنسان. يقول^(٢):

^(١) Arist. Poet. 1453.

^(٢) Arist. Pol. 1338.

إن تعليم النشئ الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع التجارية بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال في الأشياء. إن الغاية التي كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف في الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالي وهي الغاية التي أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقي الفنون على السواء ^(١).

وقد بذل الكتاب الفلاسفة العرب مجهودات كبيرة في فهم وترجمة كتاب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائي عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروه باسم أوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم في أوج عصرهم الذهبي للترجمة بل عنوا في المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق - واستطاع الجاحظ أن يعبر بصدق عن هذا القصور عند العرب في ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه" ^(٢) وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن في العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذي رأى في الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصداها لا من حيث المعنى وحده.

ولقد عرف الفارابي كتاب أرسطو في الشعر ولخصه في رسالة في قوانين صناعة الشعر - وكذلك قدم ابن سينا تلخيصاً للكتاب والمرجح أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية غير ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائي وبالإضافة إلى هؤلاء عنى ابن رشد بتلخيص كتاب الشعر وحاول في هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي بعد أن وحد بين التراخيدها والمديح وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذي أدى إلى كثير من الغموض واللبس ^(٣).

(١) cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publicatio. 1951.

(٢) الجاحظ : الحيوان.

(٣) انظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوي تصدير ص ٥٠ وكتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي تحقيق وترجمة د. شكرى محمد عياد دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧.

وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء في غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقه بين الشعر العربى وقد رأى أن الشعر اليونانى يقوم على الخيال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع^(١).

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربى لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصناعة تغلب على التجديد والانطلاق الذى تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديواناً لأخبارهم وحكمهم وشرفهم والشعر هو الجزء المنفهوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر^(٢).

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف به صناعة الألمان" وبرز الفارابى فى هذا الفن وروى ابن خلكان أنه معترع الآلة المسماة بالقانون^(٣) كذلك ألف الفارابى كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبى جعفر بن القاسم الكرخى.

ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن تكون علماً أو فرعاً خاصاً من فروع الفلسفة وإنما كانت متضمنة فى أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو فى ثنايا كتاباتهم عن فن الموسيقى.

(١) حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. من كتاب الدكتور طه حسين فى عيد ميلاده السبعين القاهرة سنة ١٩٦٢.

(٢) ابن خلدون - المقدمة.

(٣) وفيات الأعيان ج ١ ط ١ ص ١٠١.

فن الشعر^(١)

الفقرات من ١٤٤٧ - ١٤٥١

١ - إن موضوع بحثنا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر يتصل بهذا المبحث ، ولتتبع الطريق الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى ...

إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر الديثورامبي وأكثر الصفر فى النأى واللعب على القيثارة كلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف وسائل المحاكاة، أو باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون التى سبق أن ذكرناها، فإنها تستعمل المحاكاة بواسطة الإيقاع Rythm واللغة Language والوزن Harmohy.

أما كل منها على أفراد أو بها محتمة فالإيقاع والوزن يستعملان فى الصفر فى النأى واللعب على القيثارة، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على شاكلتها مثل صفر الرعاة - والإيقاع وحده بغير وزن يستعمل فى الرقص وبهاكى الرقص الخلق سواء فى فعله أو فى انفعاله بواسطة الحركات الإيقاعية.

وهناك فن آخر يحاكى بواسطة اللغة سواء كانت نثراً أو شعراً، فإذا كانت شعراً فهياستة جنس واحد من الأعاريض أو جملة أعاريض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هى أفعال البشر ولما كان البشر الذى يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نكون، فكذلك نجد فى فن التصوير أن بوليغيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وبازون يصورهم أسوأ مما هم وديونيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً فى الرقص وفى الصفر بالنأى واللعب على القيثارة كما توجد فى الكلام المنشور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى.

^(١) انظر الترجمة الكاملة للكتاب فى كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى النهضة

فهو ميمروس مثلاً يصور الناس عييراً مما هم وكليوفون يصورهم كما هم "وهيجيمون الثاني" الذي كان أول من اخترع المسامح **Parodies** ونيقوغاريس مؤلف الدلياد **Deliad** يصورهم أسوأ مما هم.

٢ - ومن الواضح أن للشعر على العموم مصدرين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية في الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللذة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتحجرة من أننا نلتذ بالنظر إلى الصور البالغة الدقة للأشياء حتى التي نتألم لرؤيتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والبحث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيضاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محددة.

٣ - ولتوكل الكلام عن الشعر ذى العروض السداسية **Hexameter** وعن الكوميديا ولتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل كامل بذاته وله حجم معين بلغة متمعة وبشكل درامي فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصى وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والخوف لتحدث تطهيراً **Catharsis** لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة المتمعة هو أنها لغة تتضمن إيقاعاً ووزناً وغناء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتم بالغناء.

وتشمل التراجيديا على ستة أجزاء هي: العقدة (أو القصة) **Plot** والشخصيات **Characters** والمباراة **Diction** والفكر والمنظر والغناء.

فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء واحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هي موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شيء.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما في الأعمال.

٤ - وإذ قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو العقدة لأنها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تام وله حجم معين وإتمام الكامل هو ما له مبدأ ووسط ونهاية، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعي.

أما النهاية، فهي على العكس ما يكون بعد شيء آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو في الغالب ولا يتبعه آخر أيضاً، فينبغي إذن في القصص المحكمة ألا تبدأ من أي موضع اتفق ولا تنتهي إلى أي موضع اتفق.

ثم إن الجميل سواء كان في الكائن الحي أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص في مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبئ أن يكون له حجم معين.

فالجمل يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز ما لا يستند زماناً - كما يستحيل وجوده في الحجم الكبير جداً إذ لا يتم في الإدراك مجتمعاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبئ للأجسام والأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك ينبئ أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفى فيها الطول الذي يسمح بالتغير في الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متسلسلة على نحو الامكان أو الضرورة.

٥ - يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ما قد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة - فالفرق بين المؤرخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل الشر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيروdot في أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخاً وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً في حين أن الآخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الكليات في حين أن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الحزيمات.

والكل هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يفعله على نحو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث في الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.

أما الحزنى فهو مثلاً ما قد فعله ألفيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى فى تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يؤلف القصة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الأليامبيوس يقولون الشعر فى أفراد من الناس.

أما فى التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصطنعة وفيها ما لا يقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما فى تراجيديا أنثيوس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أنه لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصص المأثورة. لأنها معروفة للقلّة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التى لاتعرفها.

وواضح مما سبق أنه ينبغى على الشاعر أن يكون صانع قصص أولاً قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدر ما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً فى أمر من الأمور التى وقعت. فإن ذلك لا يؤثر فى كونه شاعراً إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التى وقعت متفقة مع قانون الاحتمال والامكان.

الفصل الرابع

الفن والتصوف عند أفلوطين

٢٠٤ - ٢٧٠ م

بعد أفلوطين أشهر فلاسفة اليونان بعد أرسطو، وهناك ما يقرب من خمسة قرون تفصل بينهما كانت حافلة بكثير من الفواهر والاتجاهات الفنية التي أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية. ففى ظل هذه الحضارة تطورت العمارة والنحت تطوراً لا مثيل له حتى ليصدق قول من قال "إن أوغسطس تسلم روما من الطوب وتركها من الرخام وتحول ولع ودوميتان بالبناء إلى جنون كجنون ميداس أن يحول كل ما يلمسه إلى تحفة ذهبية. وازدهرت فنون الأدب فى حضارة الرومان فتألفت أسماء فى الشعر والمسرح من أشهرها فرجيليوس وبلاوتس وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس Apuleius مؤلف "الحمار الذهبى"^(١).

وإذا كان تاريخ الفن قد شاهد فى العصر الرومانى فترة من فترات التطور والتحديد إلا أن الأبحاث النظرية والفلسفية قد مالت إلى الابتعاد عن التعمق الفلسفى ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفاصيل الفنية والتحليل الواقعى. ولعل من غير الأمثلة على هذه الخصائص كتاب الشخصيات لثيوفراسطس فقد بعد ثيوفراسطس عن منهج أرسطز فى تحليله للشخصية. كان أرسطو يذهب سواء فى كتابه الأخلاق النيقوماخية أو فى كتابه الشعر إلى الأسس والمبادئ العقلية ليفسر على أساسها الشخصيات. كانت الشخصية تفسر ويستدل عليها من خلال العقدة مثلاً فى المسرحية أما عند ثيوفراسطس فنجد شيئاً آخر مختلفاً إذا أخذ يعنى بما يكشف عن عبايا النفس الإنسانية عن طريق الأمثلة الملموسة الملاحظة فى الواقع الموضحة للتفاصيل الجزئية. وبعد أرسطيكسينوس Aristoxenus وهو أيضاً من أتباع أرسطو من أشهر من جدد فى فلسفة الموسيقى إذ ابتعد عن النظرية الفياثاغورية التى ردت الموسيقى إلى أصول فيزيائية وابتعد عن النظرية المعارضة التى عدت الموسيقى مجرد لذة حسية تعاطب الآذان وذهب إلى نظرية جديدة لا تحدد الموسيقى فى النسب الرياضية بل فى العلاقة الدينامية بين الأنغام وبعضها وبحث من وجهة نظر موسيقية خالصة.

^(١) هو لوسيوس أبوليوس من أشهر كتاب اللغة اللاتينية فى القرن الثانى الميلادى اشتهر بالخطابة والفلسفة وروى فى مؤلفه الحمار الذهبى مغامرات رجل تحول حماراً واضطلع على الغريب من أفعال البشر.

ومع ذبول أثر المدرسة المشائية ظهرت الرواقية والأبيقورية؛ ولعل أهم ما أضافه الرواقيون إلى تاريخ علم الجمال إنما ينحصر في أبحاثهم في النحو والخطابة وقد ترتب على نزعتهم المادية أن وحدوا بين الصوت في الكلمة وبين المعنى وعنوا باللفظ باعتبارها الوجه الآخر للفكرة، وقد تأثر بنظرياتهم في الخطابة ديونيسيوس من هاليكرناسوس ومنهم ديوجين الذي كتب عن اللغة وانتبأ عن الألفاظ ومعناها وقدم الشاعر الأبيقوري لوكرتيوس تفسيراً واقعياً لنشأة الفناء فذهب إلى أنه محاكاة لتفريد الطير في الطبيعة وذهب إلى أن الناس قد صنعت آلات الفخ محاكاة لما سمعوه من حفيف الريح بين الأشجار.

كذلك عني شيشرون بالخطابة وله في ذلك رسالة عن الخطيب On the Orator حاول فيها معارضة آراء سقراط على لسان كراسوس الذي ذهب في هذه المحاوراة إلى القول بأن المضمون الحيد وحده لا يكفي في الخطابة وأن للشكل أهمية مساوية للمضمون.

وفي هذا العصر أيضاً كتب هوارس كتابه عن الشعر وكتب فتروفبوس Vitruvius عن العمارة De Architectura وقد اتفق كلاهما على الرأي الذي يميل إلى تشبيه العمل الفني بالكائن العضوي سواء كان قصيدة من الشعر أو مبنى معمارياً - فكان له في هذا قصب السبق على مدرسة العمارة العضوية ورالدها في العصر الحديث فرانك لويد رايت^(٣) وكتب بليني الأكبر^(٤) فصلاً عن تاريخ فن التصوير في كتابه الذي أطلق عليه إسم التاريخ الطبيعي حول عام ٥٠ ق.م شرح فيه أساليب التصوير وتطورها - وفي القرن الأول الميلادي قدم لونجينوس Longinus بحثاً عن التحليل the sublime رجع في هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية أشاد فيه بعظمة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجي ورأى أن المضمون العصب يؤثر في النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنمق، ودافع عن نظرية الإلهام الذي ينتهي الذي ينتهي إلى النشوة أو الجذب estasy^(٥).

وبهذه الآراء قدم لونجينوس تمهيداً لاستطبيق أفلوطين وإن كانت كتابات لونجينوس أقرب إلى النقد الأدبي منها إلى علم الجمال - والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية في العصر اليوناني الروماني لم تحل دون سريان تيار روحاني يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التي استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذي ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون

(٣) أنظر في هذا كتابنا مقدمة في علم الجمال - الباب الثالث ص ١٥٥ طبعة ١٩٧٦

(٤) The Elder pieniny's chapters on the History of Art ed. text. Blake and Enless.

(٥) Longinus, on the Sublime. Part II Setion .

كريستوسم الذى رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هي الصورة الإنسانية واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة فى الفن هل يحوز فى صورة حيوانية أم فى صورة البشر. وقد كان هذا الجدل مشار بحث هام فى علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذى كتب مؤلفا عن حياة أبولونيوس من تيانا أعاد فيه النظر فى فكرة المحاكاة التى كانت عماد نظرية الفن عند سابقه. وعنى بنظرية أخرى فى تفسير الفن تعتمد على الخيال العلقاق - فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس فى حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد : إن فيدياس وبراكستيلس المثالان لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة ويحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة ... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد، لأن الخيال يحلق إلى آفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة علاقة فى الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل، وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل فى أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث، فقد ظل الجمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وأنه يتلخص بالنسبة للمحسوسات فى الصورة المعقول والنوذج الثابت الخالد - وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف اليونانى تعبيراً عن هذه الفلسفة الثقيلة المثالية التى ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون والتيارات الصوفية الروحانية السائدة فى هذا العصر، وكان بحثه فى الجمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئى الذى يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر فى مؤلفه التاسوعات^(٥).

الجمال عند أفلوطين :

عرف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهو يرتاح إليه وتجه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول : عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصدف عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها^(٦). لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح وهو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة معقولة فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر فى القيمة

(٥) cf. Plotin Ennead. ٤. ٥ V, 8.

(٦) Plotin 16.1

الجمالية^(٧). ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل جمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة بل يرجع دائماً إلى الصورة وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تشكل بها الطبيعة - يقول أن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن فإنما مصدره هو دائماً الصورة التى تنسب إلى العالم العقلى لأن الطبيعة تحاكي النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يظهر نفسه حتى تكشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه والتى تصله بالعالم الإلهى العال. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية ذلك لأنه يكون دائماً فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجل فناً لأن العقل فيها أعظم مما هو فيها.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره. ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلوطين إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعبر على الحس والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى فيوجد بين الجمال والغير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الغير ومن الغير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضاً مستمد من النفس إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصوير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله^(٨).

(7) Plotia Enn. I, 6, 2.

(١) Plotin Enn. V, 8, 2.

(٨) Plotin Enn. I, 6.6.

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه فى متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقيين وشيشرون، إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء البسيطة. وإن جاز هذا رأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة وهذا يفضى إلى التناقض إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة^(٩). ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأخلاق والأفكار، ويبقى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والغير والجمال والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحاني إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان الشرقية التى كانت تسود مدينة الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من فلسفة أفلاطون حين أخذ يبحث عن الجمال فى العالم العقلى المثالى وطالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظلال ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعة. غير أن تصوف أفلوطين وكراهيته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضى به النفس ثم تضيء به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً، لأن ما يكون فى الحس مشوهاً قد يرمز إلى ما وراء الحس من جمال. وإن ملاحظة سقراط^(١٠) التى أبدىها للمصورين بأن يعينوا بتعبير الوجه والعين عن الخير الباطنى إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تلخص فى تحايز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحاني لا يكون موجوداً ولا جميلاً لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتضى القبح من العالم المحسوس الظاهرى لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالخير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة "إن كل شئ جميل بقدر ما فيه من

(٩) Ibid.

(١٠) أنظر مذكرات كسينوفون.

وجود^(١١) ولما كان الوجود الحق هو العبر وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محبور عشق الكائنات. يقول:

"فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تملكه؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننبهر بجماله وسوف يمتلئ الراي بالعجب والبهجة بل سوف يملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأبهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال فى ذاته: الجمال الخاص النقي غير المندس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكفى بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً وبملاهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النفوس وهى الرغبة التى تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذى يغمرنا بالسعادة^(١٢)".

وبهذا الوصف الذى وصف به افلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قرب بين تجربة التأمل الجمالي وتجربة التأمل الصوفي بل جعل من تجربة التأمل الصوفي غاية التجربة الجمالية، ذلك لأن الاستعابة الجمالية للفن ليست غاية فى حد ذاتها بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستعابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والعلّة الأولى التى تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه. وكم فى قصائد الصوفية من ثناء على عالم الروح ومن غزليات فى الجمال الأسمى والعبر الأقصى. ولتكفى بالإشارة إلى ماورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تغنوا بجمال العالم الروحاني والحب الإلهي أمثال رابعة العدوية وابن الفارض والحلاج وابن عربى ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان العاشقين^(١٣) قوله:

(١١) Plotin, Enn. V, 8.

(١٢) Enn. I. 6.

(١٣) لقب بهذه الألقاب لقوله:

| | | |
|-----------------------------|-----|--------------------------------|
| نسحت بحبى أية العشق من قلبى | ... | فأهل الهوى جندى وحكى على الكلى |
| وكل شئ يهوى فأنى إمامه | ... | وأنسى برئى من فنى سامع العذل |
| ولى فى الهوى علم تجعل صفاته | ... | ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل |

انظر فى هذا د. محمد مصطفى حلمى ابن الفارض سلطان العاشقين "أعلام العرب" رقم ١٥.

تراه أن غاب عنى كمل جارحة

فى كل معنى لطيف رائق بهيج

فى نفعه العود والنسأى الرخيم

إذا تألفا بين ألحان من الهزج

وفى مسارح غزلان العمائل فى

برد الأمائل والاصباح فى البلج

ويقول أيضاً :

فكل مليح حسنه من جمالها

معار له ، بل حسن كل مليحة

وبعد شاعر الفرس الصوفى جلال الدين الرومى من أقرب شعراء الفرس إلى روح الفلسفة الأفلاطونية أودع مؤلفه الشعرى الكبير المثنوى آراء تفسر لنا مآذكره فلاسفة اليونان الأفلاطونيون من نظريات فى الجمال المطلق الذى تهفو إليه النفوس والذى هو علة الجمال فى كل شئ موجود والذى يهون بهجانه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. يقول "إننى مصور نقاش أصنع فى لحظة تمثلاً ولكنى فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإنى لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً فى النار"^(١٤).

وقد نقل العرب تساعيات أفلوطين وعرفوها باسم أتولوجيا أرسطوطاليس^(١٥) وتأثروا بما ورد فى هذه التساعيات من تمجيد للعالم العقلى انتهى بهم فى الفن إلى نزعة تجريدية نأت بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذى يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد فى أتولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنما يسترشد بالمشال المعقول. يقول^(١٦) تحسن

^(١٤) د. محمد عبد السلام كفانى . جلال الدين الرومى، حياته وشعره. دار النهضة العربية سنة ١٩٧١ ص ٧٥.

^(١٥) أنظر "أفلوطين عند العرب" نصوص حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥ - الميمر الرابع فى شرف العالم العقلى وحسنه. ص ٥٧، ص ٥٨.

^(١٦) أنظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه.

‘عساعة القبيح وتتم التناقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنم المشتري لم يرق في شيء من المحسوسات ولم يلق بصره على شيء يشبه به علمه لكنه ترقى توهمه فوق كل حسن وجمال في الصورة الحسنة. فلو أن المشتري أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التي عملها فدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المنصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين وحدوا بين الجمال والصفاء الداخلى فذهبوا إلى أن الحسن الذى فى النفس أفضل وأكرم من الحسن الذى فى الطبيعة لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلاطون وأفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة عن العالم الباطنى أو العالم المقدس الروحانى.

وقد اتفق كل هذا مع كل ما يتميز به التصوير الإسلامى من بعد عن تصوير الطبيعة تصويراً حرفياً واتجاهه إلى التجريد ظهر خاصة فى فن الزخرفة والمنحنيات وطباعة المنسوجات وفى فن الخط العربى.

وتحدث فلاسفة الاسلام والصوفية عن المعيلة التى يمكن أن تعد من القوى الباطنة والتى يمكن أن تكون فى عدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية.

وإذا كان هناك من حاول محاربة الخيال الجامع عند الشعراء على نحو ما فعل أفلاطون عندما هاجم شعراء التراجيديا فى الكتاب العاشر من الجمهورية إلا أنهم ذهبوا إلى القول بأن هناك نوعاً من الخيال السامى الذى يقترب من الإلهام الإلهى وهو الذى عرفه الصوفية الذين اشدوا بقوة المعيلة وعلى رأس هؤلاء ابن عربى الذى هاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ودعا إلى الرجوع إلى الدوق وإلى الحدس والاعتماد على الخيال الخلاق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل^(١٧).

ويقترن الخيال عند ابن عربى بحدس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحدس الذى يستطيع فجأة كلمح البصر هو مصدر التحليات التى لا يمكن للحواس إدراكها ويرى ابن عربى أن حب الانسان لنفسه وغيره من البشر إلا رمزاً للحب الإلهى فما أحب أحد منهم فى الحقيقة سوى الله، أما

(١٧) H. Corbin, creative imaginistion in sufism of jbn Arabi Transl. by Raiph Mambein London 1969.

يلى وسعاد وهند فليس فى الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها وأبرز أقواله فى هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الفسور لامع

أم ارتفعت عن وجه لى السبراقع

فيا قلب شاهد حسننها وجمالها

ففيها لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية وأنه كان يتستر وراء التصوف، ولكنه وضع رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

ناصرف العاطر عن ظاهرها

وأطلب الباطن حتى تعلم^(١٨)

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين اللذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتحاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف غير أنهما وإن اشتركا فى رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول الفيلسوف والمؤرخ الألمانى هو فدنح بحق فى كتابه عن فلسفة الدين إن أساس الشعور الدينى يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة فى الاحتفاظ بالقيمة، فنحن فى الدين نحفظ بالقيمة للمستقبل ونحمل الألم اعتقاداً فى سعادة مستقبله أما فى محبة الاحساس الجمالى والفنى فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة فكل ما يدعه الصوفى من تعبير يكون أداة للعامل الأسمى وليس غاية فى حد ذاته فى حين يكون الإبداع الفنى أو العبارة الفنية غاية الفنان ومقصده الذى يسعى إليه لذاته.

وقبل أن تنتهى من هذه الفلسفة الجمالية الصوفية يمكن أن نذكر أهم ما بقى منها فى العصور الوسطى فى العالم العربى فنقول إن كلمة فن AIS لم يكن لها علاقة بالفنون الجميلة كما نعرفها اليوم لأنها كانت تفيد أى مهارة أو صناعة. وكانت الفنون الحرة السبعة تشكل دراسة النحو

والخطابة والجدل والموسيقى والحساب والهندسة والفلك، ولم يذكر الشعر - من بينها لأنه كان يلحق عادة بالمنطق أو الخطابة في حين التصوير والنحت والعمارة أقرب إلى الفنون الآلية التي تستخدم المادة ولا تليق بنشاط الإنسان الحر. أما الجمال الفني فقد تمثل في كل ما يوحى الحقيقة الروحية، ولما كانت الطبيعة تكشف عن العناية الإلهية فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى في ظواهر الانسجام والنظام الكوني دليلاً على عمل الخالق ومن هنا فقد عاظمت فلسفة هذه العصور الوسطى سواء عند القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) والقديس توماس الأكويني أو غيرهما من الأسكولائيين عموماً على التوحيد بين الجمال والتناسب والنظام الذي يرضى الحس والعقل ويوحى بالخير إلى تأمل عظمة الخالق.

نص من تاسوعات أفلوطين في الجمال^(١)

١ - الجمال في تناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضاً من تنظيم الكلمات ويوجد في الموسيقى. ولا يقتصر الجمال على الحواس بل يشكل أيضاً النوايا والأفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة في جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً؟ - أهي علة واحد لكل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً في الأجسام أو في غيرها؟ - ما هو الجمال في ذاته؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة في ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك أشياء أخرى جميلة بطبيعتها، فما هذا الشيء الذي يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته؟ إن هذا هو موضوع بحثنا ...

ويقال إن الجمال في الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال في الشيء البسيط بل في المركب ذي التناسب والمقياس. ولا يوجد في الجزء بل في الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها في بحث الجمال في الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لا بد أن تكون أجزاء الشيء الجميل جميلة إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولا بد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس. فأين التناسب في هذه الأشياء؟.

ولو صح الجمال في التناسب فقط فأين نجده إذن حين يكون في المعاني أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم؟ أو في الفضائل؟ ثم أولاً يمكن أن نجد تناسباً وانسجاماً بين الأشياء القبيحة؟

٢ - ولنبداً الآن من الأول فنسأل عن جمال الأجسام - فنقول إنه ما يصير محسوساً لأول وهلة فتنتطق النفس بإسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتقبله وتسبح معه. أما القبح فهي حين تصادفه تنكمش في نفسها، فتكرهه (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه فالنفس

(١) الفصل السادس من التاسوع الأول لأفلوطين : ترجمة للمؤلفة أنظر

بحكم جوهرها أسمى من باقى الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلقى بشئ قريب من طبيعتها تدفع نحوه وتذكر نفسها - ولكن ما اوجه الشبه بين ما تذكره الموجودات الحاضرة هنا؟ ولما كانت تلك الأشياء التى تذكرها جميلة؟ - إن السبب فى هذا هو مشاركتها فى المثال^(١٨).

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحاً، فالقبح هو مالا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقلبت تحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلاها أجزاء فإنها توفق بين تلك الأجزاء وتحمل منها كلاً متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلا بد لما يتلقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الامكان - فالجمال يتركز إذن فى كل ماله وحدة وهو يسرى فى كل أجزائه.

٣ - وفى النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتنسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشئ وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً - يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التى لا تتجزأ والتى تبدو من خلال الأجزاء المختلفة فالجمال المحسوس الظاهر مرجعة إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل .. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسمانى تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن بتأثيرها ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها ولا تتأثر بالعناصر الأخرى؟ وهى ملونة بلون أصيل أما باقى الأشياء فتلقى اللون منها إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلى غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يخاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صوراً وقللاً وقد هبطت إلى المادة لتزينها وتبه إعجابنا.

٤ - أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس - ولا يدرك هذا الجمال المعنوى الذى يظهر فى النوايا

(١٨) يقول أفلاطون إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفنان إلى العمل الفنى.

الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها في نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً، فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولا بد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن تتابنا عجب وانهار أشد أقوى من رؤية الجمال المحسوس لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال، فالمحبين يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

٥ - لكن لابد من البحث من مشاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يعترىك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة؟ والعادات الحيرة والتقاليد الحكيمة، بالاخصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفوس؟ - ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطنى؟ ومن اين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الباعثات حين تناسى بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسمانى؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يأخذون حقيقة بالحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضروري ولا اللون ولا الحجم إنه شيء لا يعاطب سوى النفس غير ذات اللون والذى تمتلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تتأمل فى ذلك أو فى غيرك سمو النفس؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم؟ والكرامة والتحفىظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضى فوق كل ضوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نحبها بالجمال؟ - لكن العقل يضى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضى مثل النور على كل الفضائل؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحاً بالنسبة للنفس؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الفرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وغطالمة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضالة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تمشى عيشة الحسد وتلتذ بهذا الانحطاط إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية بل إن صورتها تتغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً فى باطنه لأنه لا يظهر إلا مكسوً بالوحل والطين.

ومثل هذا الانسان يأتبه القبح بسبب شيء آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويظهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة

وارتباطها بالجسم، وبيع النفس يابها إذن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذى يحد من بالتراب والذي لا يكون جميلاً إلا إذا نقى من غيره وصار صافياً غير ممزوج بشئ. وكذلك النفس إذا انعزلت عن دوافع الجسم ونزعاته التى لا تأتىها إلا من ارتباطها به تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طبيعة أخرى غير طيبعتها.

٦. وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة. وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقاً فى الوحل مثل الخنازير التى تنعم فى القذارة. فما هو إذن الاعتدال، وما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس، والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن عظيمة النفس ليست سوى احتقار مباحج هذا العالم السفلى. والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيداً عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكراً متصلاً بالإلهى الذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقل، لذلك قال أن النفس تصير جميلة وهيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة. فالجمال والغير متحدين كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الغير ومن الغير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس، ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ماتمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشئ على تلقى الجمال.

٧ - فلا بد إذن من أن نصعد إلى الغير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الغير فسوف يفهم المقصود بالجمال فهذا الغير بوصفه خيراً لا بد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويتعدون عن كل ما يفرهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا. فيجعلوا الملابس التى كانوا يرتدونها ويتقدمون عراياً من الثياب فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية حتى يصلوا إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر، لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود.

وإن استطاع أحد أن يرى هذا الوجود الإلهي، فأى حب سوف يملأه وأى رغبة يمتلكه؟
 - غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخير أما عندما نراه فسوف نحب بما هو عليه من جمال وسوف يمتلئ الراى بالحب والبهجة، بل سيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً حقيقياً، وسوف يسفر من جميع أنواع الحب الأخرى ويحترق ما كان يظنه فيما مضى حبيلاً، وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا لا يرون أى جمال فى باقى الأجسام. فما الذى يظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال العالص وحده غير المدنس باللحم أو الحمى الذى لا يسكن الأرض ولا السماء. بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكفى بذاته الذى يفرض على محبه جمالاً ويملأهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للنفس أن تطمح فيها غاية هى أهل لأن تستحوذ على كل مجهوداتنا لكن لا نحرّم من هذا التأمل الذى يجعله الحياة سعيدة ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى، إذ ليس الشقاء فى عدم إدراك جمال الألوان والأجسام أو فى افتقاد القوة والسيطرة فى عدم استطاعة رؤية هذا الجمال التى لا بعد لها أى ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتى يجب أن نحترق بسببها كل الأشياء ولا نتجه إلا إليها.

٨ - ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التى بها نتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن الحديث عنه، والذى يظل معتباً فى قدس الأقداس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟ .. فمن أوتى القدرة على رؤيته فليقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى بحسب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، يجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجسام بل يعلم أنه ليس سوى صوراً وظلالاً يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجترى وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيغرق، وعلى هذا النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام إذ لن يستطيع التخلص منها ويغرق لا فقط بجسمه بل بروحه إلى الأعماق المظلمة التى تكتب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش فى هادس بين الأشباح.

ألا فنسرع إلى موطننا الأصلي فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن تستجيب له. بل يبدو لى أن "أوليس" قد ضرب لنا مثلاً بهروب من سحر سيرسيه Circé وكاليسو Kalypso على الرغم مما كانتا تقدمانه له من مغريات. إن موطننا الأصلي هو المكان الذى منه جئنا وفيه يوجد أصلنا

فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن اقدامنا ضعيفة. لا يمكن أن تحملنا إليه، ولا يغيثنا أعداد مركبة تجرها الجياد ولا تنفعنا السفن، ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك ولتحول بصرك من الرؤية المتجهة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقظها في نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الرؤية التي نبصرها في باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكنها أن تحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذي تراه، ولابد لها من أن تعود على أن تأمل هذا المنظر الباطني وأول شيء تتأمله هو النوايا الحميلة ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل في تلك الأعمال الحميلة التي تصدر عن الأخيار من الناس وأخيراً فهي تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الحميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لننكف على نفسك أولاً ثم لتنتظر، فإن لم تر الجمال في نفسك فلتنفعل كما يفعل المثال حين يكون بعدد تحت تمثاله، فإنه يهذه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتنفعل في نفسك حتى تضيء بالجمال وتتألق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو وتتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشئ في صميمها بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحكام، عندئذ تكون كذلك بصر، وتوق أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية، لأن نفسك هي التي تدرك هذا الجمال التام. ولكن لو ظلت النفس في أدارتها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلا بد لرأى من أن يشبه بالمرئي، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شيء من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تستطيع أن ترى الجمال ما لم تصير هي ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلي وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هي نفسها الجمال، (وكل ما هو فوق الجمال يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التي هي خلق للروح). أما الوجود الذي يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التي تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلي، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال، الأولى في تصور واحد قلن يدخل فيه الجمال الأرضي.



الأنثوية ليكاسو

الباب الثاني

العصر الحديث

الفصل الأول

عمانوئيل كانط

١٧٢٤ - ١٨٠٤

[إذا افترضنا أن الهندسة الأقليدية والفيزياء النيوتونية هي أو ثقت ما نعرفه عن العالم، فما هو تركيب العقل البشري الذي أمكنه أن ينتجها]

كانط

ترجع أهمية كانط في عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد في تاريخ هذا العلم هو العصر الذي يطلقون عليه إسم العصر النقدي نسبة إلى فلسفته التي سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث في شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فمن تراث الألمان أخذ عن لايبنتز وباومغارتن ولستيج، وعن الانجليز استوعب ما انتهى إليه شافيتسبري وهاتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم، أما عن أهم من تأثر به من الفرنسيين فهو روسو الذي أسماه بنيوتن الأخلاق.

فمن جهة الاتجاه العقلي الذي ساد الفلسفة الأوروبية، كان باومغارتن قد عرّف الاستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطلق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال **Perfection**، فالكمال إذا أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فإنه يصرف بالخير، أما إذا كان موضوعاً لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالاً.

وقد استبقى كانط من باومغارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، إلا أنه في حين ظلت الاستطيقا عند باومغارتن في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عنى كانط بالبحث في الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستطيقى^(١).

^(١) سبق لكانط أن استعمل كلمة الاستطيقا الترنسندالية في مجال نقده للمعرفة النظرية عند الانسان واستعمل الكلمة للإشارة إلى صورتى الحساسية صورتى الزمان والمكان اللذان عليهما شرطى الخبرة الحسية التي يصوغها الذهن بحسب مقولاته في قوانين علمية تنطبق على عالم الطبيعة.

والواقع أن كانط بعد أن شغل أولاً بتفسير معرفتنا بالرياضيات والفيزياء ثم شغل بالبحث فى قوانين الأخلاق عكف فى آخر سنين حياته على البحث فى الشعور بالجمال ووجد أن هذه المشكلة هى من أكثر المشكلات دقة وأوجهاً للمراجعة، وفى أول مقدمته لكتابه نقد الحكم^(٢) ذكر أسباب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه سواء منهم السيكلوجيين أمثال بوركه وأديسون أو باومجارتن، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية ومرجع نقص المدرسية السيكلوجية يرجع إلى أنهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقى لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام الذوق، لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثانى من الأحكام فتبين أنها تنطوى على مبدأ قبلى^(٣).

وذلك لأن كانط إنما يبنى الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذى توصل إليه فى مجال العلم والأخلاق. وفعلاً توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق فى نقده لملكة الحكم الذى كتبه عام ١٧٩٠.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية: مجال المعرفة الذى يعتمد على ملكة الذهن Understanding وهو موضوع نقد العقل الخالص ومجال الأخلاق الذى يعتمد على العقل Reaon وهو موضوع نقد العقل العملى ومجال الشعور باللذة الذى يعتمد على ملكة الحكم Judgment وهو موضوع نقد الحكم.

ونقد المعرفة عند كانط يسير فى ثلاث مراحل تبدأ بجمع الاحساسات فى عيانات مدركة حسية Perceptual intuitions وذلك بواسطة فعل صورتى المكان والزمان القبليتين، ثم يلى ذلك توحيد هذه المدركات الحسية فى أحكام منطقية بواسطة مقولات الذهن وأهمها مقولة العلية، ثم يتم بعد ذلك توحيد العيانات الحسية ومقولات الذهن بواسطة التخطيط الخيالى، "الاسكيم Schema لضمان تطابق المعرفة والواقع الخارجى.

أما فى مجال الأخلاق، فقد سار كانط على نفس هذا المنهج النقدى، حين انتهى إلى أن الإرادة الحرة هى قانون السلوك الأخلاقى وأنها تفترض الحرية الانسانية وتصبح الحرية بناء على ذلك هى المبدأ الذى تستند إليه الإرادة الأخلاقية وهى تناظر مبدأ العلية الذى تستند إليه قوانين العالم الطبيعى.

(٢) Kant, Critique de jugement. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin 1928.

(٣) V, 219.

ثم يأتي كانه بعد ذلك بالنقد الثالث ليحقق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية أوبين مجال العلم ومجال الميافيزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الوسطة بين ذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو الوسطة بين المعرفة والإرادة.

أما المبدأ الذي تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ الغائية أو القصد **Perposiveness** وهو الذي يسمح بقيام الحكم المنعكس **reflective**، ويختلف هذا الحكم عن أحكام ذهن في أنه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلي على الجزئيات ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل إلى كلي ولكنه خاص بهذه الحالات الفردية ولكي يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلي المناسب لكل حالة خاصة والمبدأ الذي يسير عليه في هذه العملية هو مبدأ الغائية **teleology** فالغائية هي المبدأ المنظم الذي يتدخل في كل المجالات وهو الذي يضمن الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة ويضمن الوحدة والتآلف على قوى النفس.

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين، نقد الحكم الجمالي (الاستطقي **Aesthetical**) ونقد الحكم الغائي **Teleological**.

وبصاحب كلا الحكمين شعور باللذة مصدره أن كلا الحكمين ينصف بالقصد والغائية من وعى العقل بقدرته على التنسيق والتأليف فمصدر اللذة في الحكم المنعكس يرجع إلى أنه ينعكس على ذاته ليتأمل خطواته المنسقة.

غير أن اللذة المصاحبة للحكم الجمالي تختلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغائي إذ يذهب كانط إلى أن الانعكاس في الحكم الجمالي يقع على اللعب بالتمثيلات **Representations** في حين أن الانعكاس في الحكم الغائي يقع على اللعب بالتصورات **Concepts**.

ففي الحالة الأولى تستمد اللذة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه الشيء حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة في حين أن الحكم الغائي يدخل في اعتباره التنظيم الكلي المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل، فعندما تتأمل صور الفواهر نحكم عليها جمالياً **Aesthetically** أما عندما تتأمل حياتها فنحن نحكم عليها غائياً **teleologically**.

ففكرة الغاية هي على وجهين عند كانط وجه شكلي ذاتي في الحكم الجمالي، ووجه حقيقي موضوعي في الحكم الغائي، وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية⁽⁴⁾

وعلاصة القول أننا عندما نكون إزاء الشيء الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجرى بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مصدره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال وبين الذهن وهذه العملية هي مصدر الشعور بالذلة الجمالية أو الرضاء المصاحب له.

كذلك يمكن أن نعد نقد الحكم جزءاً متما لفلسفة كانط النقدية.

وهو الأمر الذي وضعه كانط نفسه في مقدمته لكتاب نقد الحكم، حين ذهب إلى القول بأن الدافع إلى كتابة هذا المؤلف هو محاولته التوفيق بين نشاط الذهن من جهة ونشاط العقل من جهة أخرى وأن ذلك يتم عن طريق ملكة الحكم.

بعبارة أخرى يعد نقد الحكم محاولة منه ليعبر الهوية القائمة بين مجال الإدراك الحسي والجمالية أي عالم الطبيعة والعالم المثالي ومحوره عالم الحرية.

وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغائية في عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإن كانت ظاهرية "فينومينية" إلا أن ما ندركه الذات فيها من تنظيم وتآلف وغائية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمي في نفس الوقت إلى عالم الأشياء في ذاتها وأنها ذات طبيعة "فينومينية" أي أنها تعلق على هذا العالم الحسي.

غير أن أهم ما أحدثه كتاب نقد الحكم في تاريخ علم الجمال هو أنه قد جعل لهذا العلم مجالاً مستقلاً عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملي. يقول كروتشه⁽⁵⁾ "إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستطيقية إلى مبدأ آخر غريب عليها.

⁽⁴⁾ Kaonc; Israel; The Aesthetic theories of Kant, Hegal and Schopenhaur. 1958. pp. 15, 16, 17.

⁽⁵⁾ Biroce. Aes thetic, Trausl. by Ay arhslic. New York, 1958.

أما كانط فقد كان في نقد الحكم أول من وهب الفن ميدانه المستقل، فكل المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ الفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية، ويكفى لتوضيح هذه التفرقة التي تنتهى إلى استقلال الاستطيقا عند كانط أن نرجع إلى خاتمة مقدمته لكتاب نقد الحكم Critique of Judgement فنجد أنه يفرق بين مجالات ثلاث:

مجال الطبيعة ومجال الحرية أو الأخلاق ومجال الفن.

وفي نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية: فبالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الارتباط بين العلة والمعلول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة في العسير وفي الفن توجد صورة الغاية.

تخطيط يبين ملكة الحكم وموضوعها في فلسفة كانط^(٦)

| ملكات النفس في مجموعها | المبادئ الأولية | | | مجالات تطبيقها |
|---------------------------|-----------------|--------------------|---------|----------------|
| ملكة المعرفة | الذهن | الارتباط بالقوانين | الطبيعة | |
| ملكة الرغبة | العقل | الخير الأقصى | الحرية | |
| ملكة الشعور باللذة والألم | الحكم | الغاية | الفن | |

وملكات المعرفة التي تقابل المبادئ الأولية التي تعمل في مجالات الطبيعة والحرية والفن هي الثلاث ملكات التي كانت موضوع دراسته في مؤلفاته النقدية الثلاث وهي ملكات:

| | |
|-------|---------------|
| الذهن | Understanding |
| العقل | reason |
| الحكم | Jndgement |

^(٦) Conformiy to law-Nature.

Principle of final pupose-freedom.

Principle of puposiveness-art.

أما ملكات الروح الإنسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث للمعرفة فهي :

the Faculty of cognition

ملكة المعرفة

the Faculty of desire

ملكة الرغبة

the Faculty of pleasure and pain

ملكة اللذة والألم

وخصص كانط كتابه نقد الحكم للبحث في الشروط الأولية الخاصة بأحكامنا الاستطيقية أو أحكامنا عن الجميل والحليل. وقد قسم كانط هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين، الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستطيقى أى الحكم بالجميل والحليل والجزء الثانى يشمل نقد الحكم العائى.

الحكم الاستطيقى أو حكم الذوق:

وأول ما يميز حكم الذوق عند كانط، هو أنه حكم استطيقى أى حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الاحساس تشير إلى موضوعات خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأننا فى هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجى بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار — فالذوق هو ملكة تقدير شئ أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أى غرض معين.

وقد ميز كانط الحكم الاستطيقى فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والكيم والجهة والعلاقة واستدل من هذه المقولات على اللحظات الأربع التى تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقى وهى:

(١) **اللحظة الأولى وفقاً للكيف:** وضع فيها أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة **disinterested** وأنه يختلف عن الأحكام المتعلقة باللذيد **Pleasant** أو العير **good** وفوق كانط يبين اللذيد أو الرائق **agreeable** وبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة إلا أن اللذيد يكون وراء منفعة أو له تأثير حسن على الحواس كذلك فإن الرضى أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالارادة أو العمل. أما الجميل فهو تأمل صرف **contemplatif** بمعنى أن اللذة التى نحس بها عندما نتأمله هى لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أى حاجة بيولوجية أو تحقيق أية غاية عملية، إنها لذة الاحساس بالشكل بدون رغبة فى امتلاك الشئ أو الانتفاع به فالذوق هو ملكة الحكم على شئ ما أو أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو نحال من أى منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذى نسميه بالجميل.

(٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم: according to quanting

يؤكد أن له طابعا كلياً Universality وهذا الشرط الثانى المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلى - وهذا الطابع الكلى لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات. ولكنه لا يعنى أنه يعتمد على رأى الشخصى، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر بالذليذ أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى ذوقه الخاص، فقد يروق لى نبيذ الكاتارى ولا يروق لغيرى، وعندئذ لا تحوز المناقشة فى الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفى أن يروق لى شئ حتى أصفه بالجمال فوصف شئ معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً ذلك أن الكل مطالبون بالموافقة عليه Le beau exige.

كذلك فإن من البعث الالتئاع إلى الأدلة العقلية للبرهنة بالأدلة العقلية لاقناعنا بالجميل، ذلك لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو من تصور عقلى.

وملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل ويجرى هذا اللعب بين الخيال الذى يؤلف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن الذى يوحد بين الأفكار، وتجري هذه العملية فى البشر جميعاً وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضاء أو القبول الذى نحس به نحو الجميل. وحكمنا على شئ بأنه جميل إنما هو تقرير بأنه ينطوى على تعظيم معين design. وهذا التعظيم ليس موجهاً لأى غرض معين سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين ملكى الخيال والذهن. وينتج عن ذلك شعور باللذة يرجع إلى اقناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضاً أن تأتلف على نفس النحو الذى تأتلف به عندنا، خاصة إذا ما صادفت نفس المعطيات الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو كانت أحكاماً علمية تتعلق بوقائع علمية - وبهذا يفسر كائن أن الحكم الاستطيقى على الجميل إنما هو حكم كلى وضرورى ولكنه يتميز بصفته الخصوصية فهو كلى ولكنه خاص Singular، ومثاله إذا قلت إن هذه الزنبقة جميلة. فى حين لا أعد حكمى كل الزنبق جميل حكماً استطيقياً كلياً خاصاً بل هو حكم كلى مطلق.

وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقى عن الحكم المنطقى بأنه ليس حكماً ناتجاً عن تعميم أو مبررات عقلية فشأن هذا الحكم الاستطيقى من جهة الخصوصية "شأن أى شعور أو إحساس خاص فمهما اقتضى الطاهى مثلاً بندرة المواد التى أدخلها فى الطعام ومهما حاول إثبات براعته فلا يمكن لى أن أحكم على الطعام بأنه يعجبني مادام لم يعجبني عندما تذوقه لسانى، وقد

يصطحبني أحدهم لمشاهدة فيلم أو يقرأ قصيدة ويحاول اقناعي بالأدلة والبراهين العقلية وباستخدام معايير النقد المختلفة، ومع ذلك فلن يكون ما يعرضه علىّ جميلاً ما لم أشعر أنا بتأثيره علىّ، ولهذا فإن حكمنا على الجميل حكم يجمع بين خاصتين يدوان لأول وهلة متعارضتين وعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يوافقونا عليه إلا أننا لا نقدم لهم السبب والبرهان. وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الاستطقي وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصورات عقلية أو استدلال عقلى وإنما ترجع إلى عملية تحرّى فى العقول البشرية تتلخص فى إنسجام المخيطة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع وهو الذى يصبغ الحكم الاستطقي بصفة الكلية إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعاً، ولذلك فإن الجميل حين يروق لى شخصياً لا يروق لى بصفة خاصة بل بصفتي فرداً من طائفة البشر ولهذا يتميز الحكم الاستطقي بالكلية . ويترتب على شرط الكلية هذا شرط الضرورة الذى يكسب الجميل والحكم عليه تلك الطبيعة الأولى.

(٣) فالملاحظة الثالثة: ^(٧) التى يحدد بها حكم الذوق بحسب الجهة modality أى من حيث الامكان والضرورة تبين أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به (a peculiar necessity) بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة. فهى تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية theorique المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورة العملية Pratique، ولأنها ضرورة نموذجية exemplaire لأننا فى حكمنا على الجميل نحس بنوع من الالتزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملى بل على الذوق العام أو الحس المشترك Common sense . وجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيراً يجعل منها نماذج تحتذى فى كل زمان ومكان.

(٤) أما الملاحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق فبحسب العلاقة بالغايات فكيف يوحى حكم الذوق بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة؟ الحكم الغائى هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شئ معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، أو يلائم شئ معين فكرة أو تصوراً معيناً ففى كلا الحالتين يمكن أن نقول إن الشئ ملائم لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثلاً لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالتين السابقتين لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضى حاجة

^(٧) تذكر هذه الملاحظة فى مؤلف كانط على أنها الملاحظة الرابعة غير أننا ذكرناها مقترنة بصفة الكلية لارتباط فكرة الكلية والضرورة كشرطين أوليين لحكم الذوق.

بيولوجية ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحى بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعما الفنية توحى لنا بغاية لأنها ثمرة تعطي معين design. وهذا التعطيط ليس موجهاً لتحقيق غاية معينة سوى تيسير عملية التأليف والتأزر لمكوناتها الفكرية. أى أن حكم الذوق ينطوى على تكيف وملائمة بين ادراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الادراك ، ولا ينبغي للعمل الفني أن يشعرنا بهذا التعطيط بل ينبغي أن يوهنا أنه كائن طبيعي.

وعلى أساس هذه الصفة فى الجميل فرق كانط بين فنون آله غايتها إنتاج ما يودى إلى منفعة أو غاية خارجية، وفنون جميلة لا تشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية، فتعريف الجميل بناء على هذا الشرط الخاص بحكم الذوق بحسب اللحظة الثالثة هو أن الجمال صورة الغاية فى شئ ما طالما كانت هذه الصورة مدركة فيه بغير تمثل أو تصور للغاية.

Beauty is the form of purposiveness of an object so far as this is perceived in it without any representation of purpose.

الخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجي يتعلق به الجميل وإنما يوحى بالغاية التى تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشئ ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

وقد انتهى كانط من تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق وتعريف الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيد Pulchritudo adhaerens والجمال الحر Pulchritudo vaga، المقيد يفترض ما ينبغي أن يكون عليه وإن تطابق معه. أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل. ومن أمثله الزخارف الإغريقية أو تصميم ورق الحائط وفى الموسيقى ما يمكن أن يسمى بالفانتازى fantasies أو الموسيقى بلا موضوع أو غير المصحوبة بالكلام، أما أمثلة الجمال المقيد فمنة جمال الجسد الانسانى أو الحيوانى أو جمال مبنى سواء كان كنيسة مثلاً أو منزلاً. ففي هذه الأمثلة يمكن أن نرجع إلى تصور لما ينبغي أن يكون عليه الجميل فهو بالتالى جمال مقيد، وهذا يعنى نوعاً من الخلط بين الجمال والكمال أو العير. لأننا يمكن لنا أن نتصور الفكرة العامة للشيء الذى تتمثله فى النمط أو فى النوع الخاص به فنصف رجلاً بأنه أجمل من غيره لأنه أقرب إلى تمثيل النموذج الخاص بهنسه، لذلك يمكن فى الجمال المقيد أن تتبع معنى مثالياً.

تحليل الحليل:

اتبع كانط تحليله للحميل بتحليله للحليل، وقد عاد كانط في كتابه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الحميل والحليل في مؤلف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالحميل والحليل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن الحليل شأنه شأن الحميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولا ضرورة غير أنه في حين يستند الحميل إلى اتفاق المعيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الحليل يستند إلى اتفاق المعيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الحليل يستند إلى اتفاق المعيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاهاً إلى مجال الأخلاق ويتفق الحميل والحليل في أنهما يعيشان في الإنسان النذرة أو الرضاء بذاتها ولا يستندان إلى الإحساس مثل اللذيق Pleasant ولا التصور العقلي مثل الخمر the good، غير أن الحميل يختلف عن الحليل في أنه يوجد دائماً فيما هو محدود في حين يوجد الحليل فيما هو لامحدوداً وما يعث على فكرة اللانهاية. ففي الحليل يرتبط سرورنا أولدتنا بالكيف في حين يرتبط سرورنا بالحليل من جهة الكم. ويتميز الحميل بأنه يثير قواها الحيوية فيفتن بلعب الخيال، أما الحليل فيتميز بأنه يثير فينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقتها ونوع الارتياح أو السرور الذي نحس به نحو الحليل هو القداسة أو الإعجاب، وفي حين يوحى إلينا الحميل الطبيعي الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن الحليل يوحى إلينا بإضطرابها.

ويثير الحليل في النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد الحليل الرياضي وإما أن ترتبط بالارادة فتولد الحليل الديناميكي، أي أن للحليل صورتان: صورة رياضية ثابتة أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف الحليل الرياضي بأنه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للإحساس أن يحيط به. ومن أمثلة الحليل الديناميكي العواصف والبراكين والمحيط الشائر والشلالات، تلك القوى التي تجعلنا تنسأ إلى تصور القوى العاقلة التي تفوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحى بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذي به نسمو على العالم الحسي غير أنه لا ينبغي أن يتحول إحساسنا بالحليل إلى رهبة وخوف، كما لا ينبغي أن يتحول إحساسنا بالحميل إلى شعور باللذة أو الشهوة.

وكل هذه الأحكام المعاصرة بالتحليل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتها النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على التحليل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هي ملكة التشريع الأخلاقي. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الحميل والتحليل اختياره الحدائق المنسقة كمثال للحميل أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى التحليل، أو قوله إن النهار يوحى بالحميل في حين يوحى الليل بالتحليل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للتحليل إلا أن كانط يستثنى الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للتحليل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الحميل والتحليل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الحميلة.

طبيعة الفن :

آثار الفن في رأى كانط هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته. ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهنا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه ناتج لتلقائي شأن أي موجود طبيعي^(٨).

كذلك فإن آثار الفن الحميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين designed إلا أنه لا ينبغي أن يظهر لنا هذا التخطيط بشكل واضح^(٩).

وقد نظن التحل إذ ينشأ عنه يقوم بعمل فني ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقائي ناتج عن الطبيعة وليس وليد العقل الانساني والإرادة الانسانية الحرة.

والفن الحميل هو ناتج العبقرية genius

Beautiful art is the art of Genius

والعبقرية موهبة نظرية talent توجه الفن بما لا يمكن لأي قواعد مدروسة أن توجهه فإن أول خصائص العبقرية هي الأصالة Originality وما تنتجه العبقرية ليس تقليداً بل هو نموذجي exemplary يكون مقياساً أو معياراً نقيم على أساسه الأعمال الفنية.

(٨) Kant, Critique de J. 45.

(٩) Hence the purposiveness in the product of beautiful art; although it is designed must not seem to be designed, i.e. beautiful art must look like nature although we are conscious of it as art.

ولا يمكن للعبقري أن يحدد قواعد محددة يسير عليها الغير لكي يتحولوا إلى عباقرة وفى هذا تتميز العبقرية فى الفن عن العبقرية فى العلم.

وإذا كان الذوق كافياً للحكم على الجمال الطبيعي إلا أن العبقرية هى ملكة ابتكار الجمال الفنى، فالجمال الفنى artificial beauty هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات المعاصرة beautiful representation of a thing.

وفى الفن يمكن تصوير أى شئ ولو كان قبيحاً فى الطبيعة ولو كان دمار الحروب، ولكن هناك مالا يمكن أن يصور فى الفن وهو ما يثير الاشمئزاز disgust غير أن الذوق ينظم العبقرية ويوجهها فى الفنون الجميلة وهو الأداة التى بها تقوم بالحكم بتقدير الأعمال الفنية الجميلة.

ويقول كانط بوجود أفكار إستيقية Des idées esthétiques هى ثمرة للعبقرية التى تقدمها فى الفنون الجميلة وخاصة فى الشعر. وتنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتهدى العبقري إلى الأفكار المناسبة لتصور معين والتعبير المناسب لتوصيل هذه الأفكار للغير بواسطة الرموز ويسمى هذا الملكة بملكة النفس I'âme spirit التى تنتج هذه الأفكار الجمالية أو الاستيقية.

يمكن للأفكار الاستيقية أن تتحول إلى رموز لأفكار العقل. ومن هنا يحد كانط ارتباطاً بين الجميل والأخلاقي والحر عن طريق هذه الرمزية⁽¹⁰⁾.

الجميل وعلاقته بالغير :

بعد أن ينتهى كانط فى الجزء الأول من كتابه نقد الحكم الاستيقى بمخصص الجزء الثانى من هذا النقد لموضوع آخر هو جدل الحكم الاستيقى (Dialectic of Aesthetical Judgement). ويدور هذا الجزء حول مناقشة جدلية تتعلق بمدى اعتماد حكم الذوق على تصور أو عدم اعتماده على تصور Concept.

فالقضية الأولى ترى أن أحكام الذوق لا تستند إلى أية تصورات ونقيضها يتلخص فى أن أحكام الذوق يجب أن تستند إلى تصورات حتى نناقشها ونطالب الغير بأن يتفقوا معنا فيها. ولا يمكن أن يحل هذا التناقض إلا إذا فرنا التصور الذى يستند إليه حكم الذوق بأنه ليس تصوراً معرّضاً بل تصوراً لحقيقة تفوق الحس. وأن الغاية التى يوهنا بها الجمال الطبيعي والفنى ليس غاية

(10) Kant, "Critique59".

مستمدة من الواقع بل ترجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الطبيعة والفن^(١١)، وهي التي ترتفع باللذة التي نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسي أو التحريسي إلى المستوى الروحي الذي يجعل منه حقيقة متفقة مع عالم الغايات الأخلاقية. ومن هنا يمضي كانط في بيان صلة الجميل بالعير.

يقول إن الجميل هو رمز للخير، والدليل على ذلك أن الكل متفقون على أن اللذة التي نستمدّها من الشعور بالجميل إنما هي لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحسية.

وهذا الارتباط بين الجميل سواء كان في الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المبانى بأنها سامية ومحترمة dignified majestic-majestieux et magnifiques أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمة أو مرحلة بل حتى الألوان نسميها نفية طاهرة chaste رقيقة - tendre - modeste - innocente (tender) لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التي تثيرها الأحكام الأخلاقية.

فالذوق يسر الانتقال التدريجي من الجاذبية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث إنه يعرض العيال على نحو بينه حرّاً ومتكيفاً؟ يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتباطاً متحرراً من المظهر الحسي^(١٢).

والخلاصة أن العيال سواء كان في الطبيعة أو في الفن إنما هو عند كانط رمز يعبر عن حقيقة روحية وراه. وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية يتدخلان في التجربة الجمالية مما يفضي إلى القول بأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً إنما يعيش في عالم يتفق وحاجاته الروحية.

وقد مهد هذا الرأي لنشأة المثالية الألمانية في علم الجمال بعد ذلك خاصة عند شلنج ويجل حيث أصبح الفن أداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

(١١) Kant, Critique. 56-57.

(١٢) Le goût rend possible en uelque sorte une transition de l'attrait sensible à l'intérêt moral habituel, sans qu'il y ait un saut trop brusque, en représentant l'imagination comme déterminable selon les fins de l'entendement et en enseignant à trouver dans les objets des sens, Inême sens attrait sensible, un libre satisfaction.

It accuustoms us to find a satis faction that is from sensous allarement even in the Object of sense.

وأخيراً فلعل هذه المثالية الروحانية التي بدأت يحيطها تنكشف في فلسفة كانط الجمالية ثم تطورت فيما بعد مع فلاسفة المثالية المطلقة إنما يمكن أن تفسر على ضوء ظروف ألمانيا السياسية والاجتماعية التي قضت على حرية الطبقة المتوسطة فظلت مفككة منعزلة في ظروف انقطاع قوى الحذور.

وإذا كان عدد كبير من المفكرين وأساتذة الجامعات قد أعجبوا بالعقل الذي ساد حركة التنوير في فرنسا إبان القرن الثامن عشر، إلا أن هؤلاء قد حافظوا في نفس الوقت على نزعة مضادة للعقل تسلم بالإيمان أو تفسح المجال للشعور لكي يقاسم العقل والشعور والإيمان إلى تضارب النزعات المتناقضة في مذاهب فلاسفة المثالية الألمانية الذين أمعنوا في تأكيد النزعة العقلية غير أنهم من جهة أخرى عارضوا هذه النزعة بالفراضهم ملكات الحس والذوق.

من جهة أخرى فإن فلسفة كانط في الوقت الذي ردت فيه الاحساس بالجمال إلى الذات الانسانية فإنها قد انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعاً مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلي في النقد الفني ظل سائداً في الفكر حتى العصر الحديث. فالنزعة الذاتية عند كانط لم تنته إلى معايير نسبية في النقد الفني على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسنيين والتجريبيين عموماً بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معايير ثابتة مطلقه مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية. وقد تجلت النزعة الشكلية المستمدة من فلسفة كانط عند خلفائه الذين عرفوا الجمال بأنه في الصورة المحردة أو في العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأفكار كما يقول معاصره هربارت **Herbart** الذي ذهب إلى أن الصورة هي الحقيقة الثانية المعقولة في كل ظواهر الجمال.

من زاوية ثالثة قدم كانط الأساس الفكري لتلك المذاهب التي قربت بين الفن واللعب حين أكد أن الجميل مجرد عن النفع فترة عن كل غرض وقد كان من أبرز من عبر عن هذا الاتجاه في علم الجمال "شيلر" الذي عرف الفن بأنه يتركز في النشاط التلقائي الحر، كذلك انتهى هربرت سبنسر إلى تعريف الفن بأنه استفاد الطاقة الزائدة عند الإنسان وقرب بينه وبين اللعب.

وأخيراً فإذا صح القول بأن كانط إنما قد انتقل بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية التي كان البحث فيها عن الجمال الفني والطبيعي يستمد من تأملات الفلاسفة في ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المرحلة النقدية أي مرحلة البحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل واستطاع بذلك أن يجعل من الخبرة الجمالية خبرة قائمة بذاتها لا تستمد من التأملات الميتافيزيقية

ولا تستقي من البحث النظري، فكان بذلك من أول من جعل الفن ميدانه الخاص المختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، إلا أنه مع ذلك يؤخذ على كانط أنه عندما كتب مؤلفه الرئيسي نقد الحكم إنما كان مقوداً بنظريات سيكولوجية وخاضعاً لعلم نفس الملكات faculty psychology السائد في عصره، أكثر مما كان مسترشداً بفنون عصره وآدابه ومقاييس الجمال والذوق عند فنانيه ونقادهم. أما إذا ألقينا بنظرة على قائمة الملكات في النفس الإنسانية كما تصورها كانط لوجدنا أنها ثلاث ملكات رئيسية، ملكة الذهن الذي تنطبق تصوراتها على عالم الطبيعة وملكة العقل الذي تنطبق أفكاره على عالم الحرية وملكة الحكم بعد ذلك التي تفترض أفكاره عن الغاية والقصد teleology & purposiveness. وإذا كان الشعور باللذة والألم يتدخل أيضاً في ملكة الحكم إلا أن دور اللذة في تحليل كانط الاستطقي وفكره الجمالي لم يكن له من الأهمية قدر ما كان لفكرة الغاية وهي الفكرة التي استغلها بعد ذلك لتوضيح نظرياته الطبيعية. فالغاية هي قبل كل مبدأ ترنسندنتالي، أو لنقل بمصطلح الفلسفة الكانطية هي شرط أولى يجعلنا نسب للطبيعة تصورات الغاية لأن تصورات الذهن العلمية لا تنتهي إليها.

أما عن الخيال imagination فلم يخصص له كانط مكانة بين قوى الروح، وإنما وضعه كمساعد لقوى المعرفة ولذلك لم يلعب الخيال في استطيقا كانط دوراً حلاقاً كما يقول بندتو نكروتشه^(١٢).

ولذلك فقد عد كروتشه مواطنه الايطالي فيكو Giambattista Vico من أهم من ساعد على تأسيس علم الجمال الحديث، إذ قد نجح فيكو فيما لم يتوصل إليه كانط من تقديم تصور واضح للخيال القادر على الخلق.

وعلى أى الحالات فقد ترك كانط تفسير عملية الابتكار وخلق الاساطير لقدرة لم يوضحها تماماً الأمر الذي ألقى على عاتق فلاسفة الجمال فيما بعد مهمة البحث عن هذه القوة العلاقة^(١٣) والتورط في ثنائية لامفر منها ظهرت مثلاً عند نيتشه فيما سماه بإرادة الهمم the will to illusion وعند هانس فاهينجر Hans Vahinger مؤلف فلسفة "كان"^(١٤) الذي قال بعالم

(12) B. Croce. A esthetic. Trans. by D. Ainslie. New York 1958 p. 277.

(13) A. W. Levi, Literature, Philosophy; and imagination. Indiana U. Press. 1962. pp. 11-49.

(14) The Philosophy of as If.

نخيل في مقابل عالم الواقع، وإذا كانت هذه الثنائية استهدت من فلسفة ملكات النفس عند كنانط وعند خلفائه فإنها بقيت على مستوى ميتافيزيقى فى فلسفة برجسون فى تفرقة الشهيرة بين عالم الحياة ذى الديمومة المدرك بالحواس والذى يكون الفن تعبيراً عنه وعالم المادة العائد وقوامه الزمان الآلى الذى يكون العلم تعبيراً عنه. ثم هاهى الثنائية مرة أخرى تظهر على مستوى لغوى فيما يمكن أن يسمى بالاستطبيقا السيماتيكية فى أيامنا المعاصرة عند فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل اللغوى وجميعهم الرئيسى هو كتاب أوجدن وريتشاردز: C.K. Ogden & G.A. richards. "معنى المعنى" the meaning of Meaning. 1923. وقد قدم المؤلفان فى هذا الكتاب تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة المستخدمة فى العلم واللغة المستخدمة فى الدين والشعر والميتافيزيقا. ففى العلم تقوم اللغة بوظيفة مختلفة كل الاختلاف عن الوظيفة التى تقوم بها فى الميتافيزيقا وفى الشعر، ذلك لأنها تكون فى العلم لغة دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتحربة، إنها لغة إشارة referential - تشير إلى شئ to designate فى حين أنه فى الشعر لا تدل ولا تشير وإنما تعبر عما ننفعل به على نحو ما تعبر به الموسيقى أو التصوير بالأصوات والألوان emotional to express . ولقد استطاع رودلف كارناب Rudolph Carnap فيلسوف هذا المذهب أن يلخص هذا التعارض السيماتيكى بعبارته الشهيرة "إن لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والأخلاق ليست إلا شبه عبارات pseudo sentences - ليس لها مضمون منطقى وإنما هى مجرد تعبير عن الانفعالات والمشاعر تثير مشاعر الآخرين وميولهم وإن ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالأحرى على عبارات الأدب والشعر والدين"^(١٥).

(١٥) ef. The iogical syntax of language London, Routledge and Kegan Paul. 1959 - p. 278.

نظروا فى هذا الرأى د. زكى نجيب محمود: عرافة الميتافيزيقا.

الفصل الثاني

هيجل

هو أرسطو العصر الحديث ومؤلف إنسكلوبيديا العلوم الفلسفية، عرض فيها المذهب استوعب ما قدمه السابقون وحدد مسار فكر اللاحقين. ولعله وجد في أرسطو مثيلاً له حين وجدته يحيط بأطراف الفكر السابق عليه كله فيستوعبه ثم يتجاوزه ويتسع مذهبه لتفسير كل ما في الوجود والحياة الإنسانية من ظواهر متشابكة قوامها وحدة واتصال، وحدة، من جهة أخرى يضيق هيجل بالمجردات ويتمسك بالعنى ولا يتصور الحقيقة إلا في نشاطها وفعلها ومعقوليتها. فلا عجب أن انتهى إلى القول بأن أرسطو هو أحق الفلاسفة بالدراسة إذ لم يعد الكلى عنده ذا شكل مجرد على نحو ما كان يتصف به عند أفلاطون، بل صار أقرب ما يكون إلى الفكرة في نشاطها وفي معقوليتها البادية في الموجودات الحسية العينية. ولعل شأن هيجل من كانط هو أيضاً شأن أرسطو من أفلاطون، إذ وجد كل منهما في سابقه نقطة البدء في فلسفته ثم تناولها بالنقد والتعديل — فقد تأثر هيجل بما انتهى إليه كانط من نظرية في الجدل القائم بين المعقولات العقلية، أما في علم الجمال فقد أثر كانط على أتباعه عموماً بما ذهب إليه من أن التجربة الجمالية إنما تقوم بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة. وأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً يحيا في محال يتفق ورغباته الروحية — غير أن هيجل تجاوز مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة التي شاركه فيها معاصروه ومواطنوه اتبع الحركة الرومانطيقية أمثال فريدريك شيلر وشلنج وهولدرلن^(١). وكان هذا الأخير من أعز أصدقائه أيام دراسته بجامعة توبنجن، وقرأ معاً شعراء الإغريق القدماء وشاركه الحماس للثورة الفرنسية. وعاصر هيجل حوته وأعجب بعقيدته الفذة ومعرفته الشاملة — كذلك أعجب هيجل بحضارة الإغريق القدماء وتأثر بتصوراتهم للحياة الأخلاقية والسياسة المتمثلة في نظام المدينة وما كان يسود حياتهم من إيمان بالدين الشعبي المعبر عن روح الأمة، وهي فكرة تشبع بها هيجل volkereigion — ومن جهة أخرى كان للثورة الفرنسية على تفكير هيجل دور خطير خاصة ما

(١) جوهان كريستوف فريدريك فون شيلر J.C.F.S. schiller (١٧٥٩ — ١٨٠٥) مؤلف رسائل في

النرية الجمالية — فريدريك ولهم جوزيف شلنج F.W. J. Schelling (١٧٧٥ — ١٨٥٤) ج. س. ف

هولدرلن F. Holdorlin.

أتت به هذه الثورة من مثل جديدة غيرت معالم الحياة الأوروبية الحديثة. لذلك فقد اتخذت مشكلة مصير الإنسان ومعنى وجوده وحقيقة إيمانه مكانة في فلسفة هيغل ومن بعده في الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما يتضح في الوجودية ابتداء من كيركغادر إلى هيدجر إلى سارتر وكامو. أما عن أهم معالم حياته الخاصة فإنها ترجع إلى نشأته التي تلقى منها آثار النزعة الوجدانية الصوفية وتعرف فيها على نظام أقرب إلى الحكم الشعبي الديمقراطي القائم على احترام ديني للسلطة كان له أثره في فلسفته السياسية. ويرجع تاريخ مولده في السابع والعشرين من أغسطس عام ١٧٧٠ في شتوتجارت وتعلم بجامعة توبنجن التي التقى فيها بهولدرن وشلنجر. وفي عام ١٩١٦ قبل منصب أستاذ بجامعة هيدلبرج خلفاً لفريس J. H. Fries. ونشر مؤلفه انسكلوبيديا العلوم الفلسفية — وفي عام ١٨١٨ تولى منصب الأستاذية بجامعة برلين بعد وفاة فشته، ثم بلغ أوج ازدهاره ما بين عامي ١٨٢٣ — ١٨٢٧ وظلت محاضراته رهن التحقيق والنشر المستمر على يد تلاميذه ومنها محاضراته في فلسفة الدين وفلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ومحاضراته في علم الجمال.

وقد سلك هيغل في عرضه لمذهبه الجمالي مسلكاً ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه في الفكرة The Idea وفي المثال The Ideal وبعد أن بسط نظريته الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلك في نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التي فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وختم محاضراته بعرض نسقي درس فيه خصائص الفنون الجميلة فكانت محاضراته في علم الجمال هي فلسفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه الواسع وحسه الموهب في تذوق الفنون. وبالإضافة إلى محاضراته في علم الجمال تناول هيغل الفن بالدراسة في مؤلفيه الانسكلوبيديا وفينومينولوجيا الروح، وأكد في كل أبعائه مهمة الفن في التعبير عن الروح المطلق، كما وضع أيضاً مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليهما جميعاً على أنها مظهر للروح المطلق فأعلن أن الروح المطلق تعي نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

٩ - الفن :

إن افتراض الروح المطلق هو محور مذهب هيغل ذلك لأن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكيلات الروح، وقانون هذه التشكيلات هو ما يسميه هيغل بالجدل، وقوام الجدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هي في النهاية أن تعي ذاتها ووسيلها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة.

يقول لقد أمكن أن يقدم الفن الحقيقة الإلهية للإغريق حين نصح الشعراء والفنانون هناك أن يصوروا للناس الألوهية وبذلك وضعوا وجهة نظر عامة الشعب عن الحياة والسلوك والآلهة. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا أن هناك أيضاً مجالات أخرى يمكنها أن تقدم الحقيقة على نطاق أوسع مما يودبه الفن إذ يحدث بالنسبة لتطور الأمم أن توجد لحظية لا يستطيع الفن فيها أن يؤدي دوره كاملاً في تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً بأحداثها التاريخية من ظهور المسيح وما ارتبط بحياته وموته من أحداث دارت حول فكرة الفداء redemption استمد الفن مضموناً جديداً ظهر في التصوير خاصة فارتقى في إمكانات التعبير غير أن الحاجة القوية إلى التأمل والتركيز على الباطل وانعطاف النفس على ذاتها جردت الدين من عناصره الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التجريد - فإذا كان العمل الفني يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتي الفلسفة في النهاية لتضفي على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر *La Pensée* ذلك لأنها تقدم للعقل الجانب الكلي الذي يصبح موضوعاً للتفكير كما أنها تضفي على الذاتية الخاصة بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النحو يتحد الفن بالدين في الفلسفة. فالموضوعية في الفن تصبح موضوعية الفكر والذاتية في الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة الخالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المحددة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل الجمال بأنه تحلي الفكر بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال الفني، لأن الجمال في الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح وخلق الوعى ونتاج الحرية، وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيجل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر في وعى معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يضيره أى نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفني مجرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إبداعاً فنياً - يقول إن الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفاً؟

وإن حاول أحد أن يحاكي غناء الليل بل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا يتح
عملاً فنياً - ويشير إلى أن الإسلام قد أدا من محاولات المحاكاة، كما ذهب عامة المسلمين إلى
نقول بأن تصوير الطبيعة الذي كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤلفيها يوم
الحساب.

والموضوع الفني لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفعاً عملياً شأن موضوعات العالم
الحسى، كما أن الموضوع الفني من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظرى وتصورات
العلم بأنه موضوع فردى وليس تصوراً مجرداً - من هنا يكون الجانب الحسى فى الفن مجرداً عن
المادية إذ ليس شأنه شأن أى موضوع من موضوعات العالم الطبيعى إنه شارك فى الفكرة. ومن هذا
الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج
ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقل. وأكثر الحواس
قابلية للتعلق هما البصر والسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا تتعامل إلا
بما هو مادى واللذة المستمدة من موضوعات هذه الحواس لا تتعلق بالجمال الذى يسمى إليه الفن
لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى
فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفى فترات الزمان، فالإنسان هو وعى أو هو وجود لذاته،
وللإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة. ولكن له وجود آخر، وجود لذاته يتضخ
حين يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهو يبلغ وجوده لذاته ووعيه
بذاته بطريقتين:

طريق نظرى، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنه - وطريق عملى
لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية، وهذا الميل فى
التأثير على البيئة المحيطة به نجده لدى الطفل الصغير الذى يقذف بحجر فى الماء ليرى ما فعلته
يداه من تأثير فى البيئة الخارجية وهذه الحاجة فى الإنسان تتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً حين تصل إلى
مرحلة الخلق والإبداع الفنى عند الإنسان - بل إن الإنسان ليتخذ من جسمه ونفسه مادة للإبداع
الفنى عندما يلجأ إلى تغيير بعض ملامحه للترتين وقد تصل هذه الحاجة به إلى حد التشويه كما
نلاحظ مثلاً عند البدائيين أو الصينيين فى طرقهم لتجميل أقدامهم بتشويه شكلها الطبيعى.

وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفي حاجة الإنسان إلى الوعي بعالمه الداخلي وعالمه الخارجي على السواء بواسطة تلك الموضوعات التي تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالها - ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان، ولما كان الفن في أسمى درجاته تعبيراً عن مضمون روحاني باطني فيرتب على ذلك أنه كلما أفضحت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلما ارتقت في سلم الكمال ونضجت في الشكل. لذلك يرى هيغل أن تصوير الشكل الإنساني كان اكتشافاً ساعد في النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلة دنيا إلى مرحلة أعلى في تصور الروح، فالشكل الخارجي للجسم الإنساني أدل على الباطن وأكثر شفافية في التعبير عن الروح من النحت والتصوير الذي يتخذ موضوعاته من عالم الطبيعة أو العالم الحيواني. وعلى الرغم من أن الصورة الانسانية مكونة من أعضاء مختلفة، إلا أن العضو الذي تمثل فيه الروح بأسمى درجة إنما هو العين، إذ أن الروح لا تبصر بالعين فحسب بل إنها تصبح مبصرة بها، أي أن الذي يميز العين عن باقي أعضاء الجسم الإنساني هو أنها العضو الذي به نرى وبه أيضاً نكون مرئيين، يقول: ينبغي أن يتحول العمل الفني عيناً في كل أجزائه حتى يكتسب قدرة على الدلالة على الباطن، إن كل عمل فني يتحول إلى "أرجوس Argus"^(٢) ذي الأعين اللانهائية، ومن خلال هذه الأعين يظهر الباطن وتشتع الروح.

ب : الفكرة والمثال أو (المثل الأعلى)^(٣)

يرجع الجمال في الفن دائماً إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة في ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسي، يكون الجمال - أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقعية، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية. لذلك يرى هيغل أن الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على صورتها العقلية فإنها تتحول إلى مثال ideal - idear^(٤) الفكرة العينية حقيقة هي وحدها التي يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومن إتقانها وهذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال الجمال^(٥).

^(٢) في الأساطير اليونانية القديمة عملاق مولود للأرض تغطي جسده أعين كثيرة.

^(٣) ideal, ideal.

^(٤) L'idée en tant que realite faconnee Conformement a son Concept est ideal.

^(٥) Thus it is only the truley Conerete idea that Can genere the true shape, and Corrspondance of the two is the ideal. (The) philosophy of Hegel. Friedrich, p. 374.

فالفكرة عند هيكل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون واضحة كاملة، فإذا تكاملت بحيث طابقت التصور العاص بها كانت حقيقية، لذلك يقول هيكل إن المثال l'idéal أو المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من سمو والكمال، وفي رأيه أن أهل الشرق القديم في الصين والهند ومصر لم يتوصلوا إلى تحقيق هذا المثل الأعلى للجمال في أعمالهم الفنية، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التي تضمنتها أعمالهم الفنية لم تكن محددة ولا معقولة إلى حد كاف لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفني إنما يرتفع في المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكري الذي ينطوي عليه قد بلغ حداً معيناً من المعقولة والروحانية، وقد وصل إلى هذا الحد اليونان القدماء ولم تصل إليه الحضارات الشرقية القديمة.

ويقدم هيكل تفسيراً فلسفياً لتاريخ الفن على أساس من فلسفته في تحقيق الفكرة، فبحسب تحقق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة على مدى تاريخ الحضارات والفكرة هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون وقد لا ترتقى بعض أنماط الفن إلى المثل الأعلى ideal أو المثال ولكن لا يعني هذا أنها لا تنطوي على فكرة، ذلك لأن لكل عصر الفكرة المناسبة له وهي تحد دائماً النمط أو الشكل المناسب لها وهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم ثلاثة أنماط رئيسية للفن، وهي النمط الرمزي والنمط الكلاسيكي والنمط الرومانطيقي.

ففي النمط الرمزي تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة ونتيجة لهذا اللا — تحدد تقوى على إخراج الشكل الكامل، إن الفكرة تنعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها وعلاقتها بالشكل الخارجي هي علاقة تنافر مرجعه عدم اكتمال المبدأ الباطني المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة علاقة مصطنعة وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضعهما محاولة التقريب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضح في الفن الذي يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين حيث تحمل أفعه الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضفى على الطبيعة معنى لا يتناسب معها ولذلك تنتهى إلى الغرابة والفجاجة.

ولكن لما كانت الفكرة بحكم طبيعتها متطورة نامية فإنها لا تظل على نفس الدرجة من التجريد والا — تحديد والغموض إنها مبدأ النشاط والحركة وهي تدرك ذاتها على أنها روحاً، والروح تتحرك وتحدد ذاتها بذاتها وفي عملية هذا التحديد الذاتي تحد لنفسها الشكل الخارجي

المناسب لها ومن هنا ينشأ التلاف بين الفكرة ومظهرها الخارجى ويتحقق المثل الأعلى للحمال
I'déa - The Ideal فى النمط الثانى للفن وهو النمط الكلاسيكى.

وفى هذا النمط تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بأنها أصيلة
Der Ursprungliche Begriff وأنها تحدد الشكل المناسب لها والذي يمكنه الكشف عن
مبدأ الفردية والروحانية وهو الشكل الإنسانى، فالنزعة الإنسانية الشخصية تمثل فى الفن تقدماً فى
التعبير عن الروح تميز النمط الكلاسيكى، ويصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية وتتفى مظاهر
التعارض الذى كان يسود النمط الرمزى، غير أن الروح هنا محدودة بشكل واحد محدد هو الشكل
الإنسانى، لذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهائى فى النمط الرومانطيقى الذى يبلغ
الروحانية الخالصة - فالفكرة فى هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتترك نفسها روحاً مطلقاً
خالياً من كل تحديد فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على الأشكال العاصرة بالعالم
الحسى الواقعى وتحقق فى عالم الوعى الباطنى وتهجر العالم الخارجى لكى تتمكن على ذاتها وهنا
يظهر النمط الرومانطيقى الذى يكون الشكل الخارجى فيه غريباً عن الفكرة بعد أن كان فى النمط
الكلاسيكى مؤتلفاً بها.

وعلى هذا النحو يظهر تطور الأنماط من النمط الرمزى الذى يمثل مرحلة البحث عن المثال
وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الكلاسيكى الذى يصل إلى المثال ويبلغ مرحلة
إتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الرومانطيقى الذى يعلو بالفكرة ويتسامى بالمثال إلى حد
يجعلهما مرة أخرى غير متحدان بالشكل الخارجى.

ويتميز كل نمط من هذه الأنماط بخصائصه المستمدة من ميثافيزيقا هيجل فى علاقة الفكرة
بتجسدها الخارجى ويتخذ كل نمط من هذه الأنماط مجرى يتطور على مداه فيمر بدور النشأة
فالنضوج فالتدهور. وتتفاوت قدرة الفنون على تلبية خصائص هذه الأنماط، فمنها ما يكون أكثر من
غيره تحقيقاً لخصائص هذا النمط أو ذاك فمثلاً تكون العمارة هى أكثر الفنون قدرة على التعبير عن
النمط الرمزى فى حين يكون النحت أكثرها تعبيراً عن النمط الكلاسيكى ثم تأتى فنون التصوير
والموسيقى والشعر لتكون أكثر الفنون تعبيراً عن النمط الرومانطيقى.

ولا يعنى هنا أن نستبعد من النمط الرمزى وجود سائر الفنون الأخرى من نحت وتصوير
وشعر وإنما تتخذ هذه الفنون آثار هذا النمط غير أن العمارة بالذات تعد مبدأها المنطقى فى النمط

الرمزى كما يحدد النحت مبدؤه المنطقي في النمط الكلاسيكى ويرجع مبدأ الفنون الرومانطيقية إلى الحضارة الغريبة المسيحية التي تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعلوه على الأشكال الحمسية للعالم الواقعى.

جـ : أنماط الفن الثلاثة

١ - النمط الرمزى وتطوره:

ساد هذا النمط الرمزى فترة طويلة من تاريخ الفن هي فترة الحضارات الشرقية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط من خصائص هو تعارض الموضوع الفكرى مع الشكل الخارجى ومن جهة أخرى يتميز المضمون الفكرى فيه بصفات الإبهام والألفاظ ومن هنا يسوده الطابع السحري الممثلة بالأسرار.

وإذا تناولنا الأعمال الفنية التى تحمل سمات هذا النمط فإننا نجد أنها تتميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجى فيها لا يقتصر على أداء المعنى المطابق له فقد تعنى صورة اللبث مثلاً الحيوان نفسه ولكنها قد تعنى معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منطقياً على كثير من الغموض والإبهام، ذلك يمكن أن نرسم للقوة برمز آخر حين نستخدم صورة الثور أو القرنين كما أنه يمكن أن نرسم باللبث لشيء آخر غير القوة كالعظمة مثلاً وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفنى على وظيفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفنى كياناً فنياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجى علاقة مصطنعة أو علاقة اتفاقية، فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفى.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخارجى وبين المدلول أو المضمون الفكرى فى الأعمال الفنية يتكشف لهيكل صراع فى النمط الرمزى ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزى، فمة مرحلة لا تكون الأعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكرى والشكل الخارجى موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية^(*) (Symbolisme irreflechi) وبمثل الفن الهندى القديم هذه المرحلة، ذلك لأنه يلجأ إلى تضمينهم أقل الأشياء الطبيعية وينتهى إلى اللاتناسب الناتج عن تصور

(*) Le Symbolisme irreflechi, uncionscious, inreflective Symbol.

وحدة وجود الإلهية أن تجسد في بقرة أو في قرد أو في فرد أو شخص من أفراد طبقة البراهمة كذلك يمثل الفن المصري القديم هذه المرحلة على أحسن وجه فتأتي العمارة لتكون الفن المعبر عن خصائص هذا النمط الرمزي إذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلاً يناسب المضمون الفكري وتمهد الطريق لتحقيق الألوهية في المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجية أنها تبعد المكان ليناسب وجود الروح. وتحفل الآثار المعمارية في مصر القديمة بالرموز حين ترمز المعابد والمسلات لقوى الطبيعة المقدسة وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلودها بعد أن كانت الروح الفردية تغنى في وحدة شاملة تجمع كل الموجودات وفقاً للعقيدة الهندية ولكن تظل الأهرامات مع ذلك غلافاً جامداً ورمزاً خارجياً ومصطنعاً وغريباً عن الروح الساكنة بحوفه.

ويبلغ النمط الرمزي مرحلته الثانية حين يظهر صراع المضمون والشكل للوعى الإنساني بحيث يمكن التفرقة فيه بين الحائنين وتبلغ الرمزية هنا مرحلة الرمزية الواعية^(٦) وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزي تاريخياً. ولكن في إطار تطور النمط الرمزي، من المرحلة اللاواعية إلى مرحلة الرمزية الواعية تتحقق الأعمال الفنية الممثلة للروعة فيما يسمى برمز الراجع^(٧) (Sublime)، إذ أن التقارب بين الرمزي والرائع والعليل واضح لاشتراك هذه الصفات في الدلالة على ما يفوق الحس وارتباط كل منهما بحقيقة عليا كلية فتصور الراجع الرمزي يرتفع إلى إدراك الألوهية التي تتجاوز جميع مخلوقاتنا في الوجود وتسمو عليها في الكمال ومن هنا ينشأ الفن المقدس (l'art Sacré)^(٨) الذي يمجّد الألوهية الخالقة للعالم بعد أن كان الفن الرمزي القديم يأخذ بتصورات نشأة الموجودات عن طريق التولد في حضن الطبيعة كما يأخذ بوحدة الوجود. وتمثل فن الراجع الرمزي هذا في أناشيد التوراة Les Psaumes. وشعر قدماء اليهود كلها يدور حول تمجيد الألوهية الخالقة والتمييز بينها وبين المخلوقات، ومع هذا التصور للألوهية يبلغ الإنسان مكانة أرفع في الحرية والاستدلال عما كان عليه في المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومن خلال هذا التصور للألوهية الثابتة المفارقة يمكن للإنسان أن يتصور القانون الثابت الذي يخضع له في

(٦) Symbolism reflexi, reflective Symbolism.

(٧) Symbolism du Sublime.

(٨) l'art Sacré.

سلوكه وتصرفاته ومن خلال إدراك الواقع الرمزي يصل الوعي إلى التمييز بين الواقع الإنساني والواقع الإلهي ويدرك قيم العير والشر ووجوب الطاعة للإرادة الإلهية.

٢ - النمط الكلاسيكي وتطوره :

يظهر النمط الكلاسيكي للفن حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التحسسات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية.

وقد تم هذا الوعي في فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصة مميزة للإيمان الديني عند اليونان وتخلصت الألوهية من الشكل الحيواني واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفني من آثار الغرابة والغموض والقيح وتحقق المثل الأعلى للحمال في الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية. وقد اتصف المثل الأعلى للحمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء^(٩) الكامل ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفترق التعبير عن الانفعالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلاً آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيراً عن الكلى الأبدى، غير أن فكرة القدر والضرورة^(١٠) ظلت تحوم حول رموس هذه الآلهة. ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للحمال الكلاسيكي وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر الساري عليها جميعاً والذي لا يمكن تجسيده في شخصية فردية.

وكان فن النحت هو أقدر تعبيراً عن المثل الأعلى للحمال الكلاسيكي، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات الإنسانية ولذلك كانت أعمال النحت اليوناني أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلى

Universelle^(١١)

(٩) Serenite.

(١٠) Destin-destiny. fate.

(١١) Universalite.

وقد أمكن للتشكيل في فن النحت أن يعبر عن الألوهية تعبيراً مباشراً ذلك لأن التمثال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال في العمارة الرمزية القديمة وإنما تحت التمثال في الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله.

والمادة الحامدة غير الحية التي يستخدمها النحت لم تعد غريبة عن الروح وإنما أصبحت جسداً لها وشكلاً متحداً بها.

وبقارن هيجل بين تصلب النحت المصري القديم وبين الحرية التي تميز بها النحت اليوناني وتخلصه من الحمود والقواعد القديمة المتوارثة الأمر الذي ترتب عليه أن ظل الشكل في النحت المصري غريباً عن الفكرة وظل الفنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمل إلهة حوريس ويلاحظ كيف ظل التمثال هنا جامداً غالياً من التعبير عن تجسيد الأمومة والشخصية، وتشابهت التماثيل كلها عند قدماء المصريين وتميزت بالأذرع الحامدة المضمومة إلى الجسم بغير رشاقة ولا حركة ولا حياة مستغرقة في فكر عميق.

أما في النحت اليوناني فقد أصبح الفنان أكثر حرية في التعبير عن الشخصية أو الفكرة التي يتناولها . ومن هنا أمكن للآلهة أن تتعدد ويتخذ كل منها شخصية وفردية واسمه الخاص كما أمكن لهذا النحت اليوناني أن يكون تعبيراً عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند اليونان، غير أن فن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسيكية عندما زاد اعتقاد الرومان في أفكار القدر وعبر الشعر التهكمي ^(١٢) عن هذه القدرة.

كذلك لم يعد فن النحت يفي بالمضمون الفكري الذي جاءت به العصور المسيحية. فقد حفلت العقيدة المسيحية بتأملات وانفعالات وعذابات تتغلغل في باطن وجدان الإنسان وكل هذا الباطن لا يصلح مضموناً مناسباً لفن النحت الذي يتعد من الشكل الجسماني الفيزيائي ذي الأبعاد الثلاثة مادة وسيطة مناسبة لهذا المضمون.

أما العمارة وهي الفن الرمزي بالمعنى الأتم فقد انتقلت إلى طورها الكلاسيكي حين تحررت من قيود العمارة السائدة في حضارات الشرق القديم في بابل والهند ومصر إنها لم تعد تستعير من الطبيعة أشكالها وإنما بدأت تتخضع لحطة معينة من إبداع العقل الإنساني، فانتخدت أجزاءها الشكل

(12) Satire.

المناسب لأداء وظيفتها - ويلاحظ هيجل هنا أن الأعمدة فى المعابد لم تعد تتخذ شكلاً نباتياً أوحويائياً وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها فى رفع السقف. أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المغلقة المنطوية على الأسرار وإنما كان المعبد مهياً لتنظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج، وعلى العكس من ذلك جاءت العمارة الرومانطيقية تحمل سمات الحضارة المسيحية فتفتح إلى اللانهائى وتميزت بخصائص مخالفة كل الاختلاف لطابع العمارة الكلاسيكية الواضح فى المعابد اليونانية إذ اتجهت الأبنية إلى الابتعاد عن الطبيعية الخارجية.

وبعد أن كانت العمارة الكلاسيكية تمتد أفقياً فإن الكاتدرائيات والكنائس القوطية قد أهدت فى الاتجاه إلى الآفاق العليا لتشرف على عالم اللانهائية وبدلاً من أن تفسح المجال للمناظر الخارجية فإنها مالت إلى إغلاقها وإلى التحكم فى الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال زجاج النوافذ وذلك لأن العالم الباطنى والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان المناسب لتصويره فى الألوهية.

٣ - النمط الرومانطيقى وتطوره :

لم ينجم النمط الكلاسيكى فى تقديم الروح إلا متمثلاً فى وجودها الجسدى الفيزيائى، أما الروح فى ذاتها مستقلة عن تجسدها المادى وفى وعيها بذاتها فقد تمثل فى النمط الرومانطيقى.

وقد تميزت الروح فى هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت فى النمط الكلاسيكى تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجى وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسدها الفيزيائية.

ويتميز النمط الرومانطيقى باتحاد الألوهية بالإنسان وتحرير الإنسان من وجوده المحدود ليلبغ الوجود الحقيقى بواسطة التضحية والألم المستمد من الإيمان بالدين المسيحى - وإذا صح أن إله المسيحية يتجسد فى الصورة الإنسانية إلا أنه لا يتجسد فى المسيح فقط بل فى الإنسانية بأسرها وكذلك يحل السلام بين العائق والحليقة كلها.

ولكى يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أى أنه يحاول تحرير طبيعته من الجانب الفيزيائى المادى ولا يتم هذا إلا بالتضحية ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان فى النظر إلى العلود نظرة جديدة هى نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة

الاغريق القدماء. فالاغريق القدماء لم يكونوا يعنون بحقيقة الخلود ولا يعيرونها أى اهتمام. ففى الأوجيسته⁽¹³⁾ مثلاً يقابل أوليس البطل أخيل فى العالم الآخر ويهتبه على أنه أسعد الخلق جميعاً سابقه ولاحقه على السواء ولكن أخيل لا يعا بهذه التحية لأنه لا يرى سعادة بعد الموت ويجب على أوليس بقوله إنه خير له أن يكون تابعاً لفلاح فقير على ظهر الأرض على أن يتوج ملكاً فى عالم الأشباح.

وتأتى روح الحضارة الرومانطيقية لتغير من هذه التصورات وتبين أن الموت ليس سوى نهاية الحساب الفيزيائى للوجود الانسانى وبه تتحرر النفس من كل ما يحددها ويقيدها بالوجود الفيزيائى الأرضى.

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقى فى المرحلة الدينية *La Religion*⁽¹⁴⁾ وهى تدور حول قضية الفداء⁽¹⁵⁾ المستمدة من تاريخ حياة المسيح فى مولده وموته وبعثه. ويحاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة ولكن تأتى المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقى فتتمثل فى إلهامية الذات الإنسانية وتبلغ مستوى الحرية الذى يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هى مشاعر الشرف والحب والوفاء — والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموماً فهو عاطفة حديثة أتت بها الحضارة الحديثة، أما الحب فيعنى فناء المحب وتضحيته لمحبهه، إنه الحب الذى لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركه ودانتى فى الكوميديا الإلهامية وشكسبير فى روميو وجوليت، أما الوفاء فهو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية فى المجتمع — وبفضل هذه العواطف تتكون الشخصية الرومانطيقية وتؤدى إلى تصور المثل الأعلى للإنسان فى الفروسية⁽¹⁶⁾، وهى تمثل النقلة من الذاتية التى تدور حول الباطن الدنى إلى الحياة الروحية فى العالم الدنى. ومع كل هذا تسمح إمكانات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصوير العلاقات المتباينة وكل ما هو إنسانى سواء كان

(13) XI. V. 482-491.

(14) La religion.

(15) La redemption.

(16) La chevalerie-Knighthood.

أخلاقياً أو لا أخلاقياً ويتغلغل الفن في تفاصيل الحياة الإنسانية وتتضح هذه الصفة في أعمال شكسبير بما أدخله في أعماله الفنية من تصوير للأحداث العرضية ومن الأقوال الثقافية التي تجرى على ألسنة الملوك والصعاليك على السواء. بل إن المسيحية نفسها قد صورت من الأحداث العرضية لحياة المسيح ما يثبت هذه الصفة.

ولكن التطرف في إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقى أو مرحلته الثالثة إنها المرحلة التي يمكن أن تلخص في تحرر الشخصية واستقلالها^(١٧) بحيث يميل المضمون في العمل الفني إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي فيتناول الفن في هذه المرحلة المظاهر الجزئية وينأى عن الموضوعات الرئيسية بل يعنى بوسائل التعبير إلى حد أن يأخذ في استعراض مهارته وسيطرته على المادة التي يتعامل بها في فنه فالمصورون الهولنديون مثلاً قد برعوا في اللعب بالألوان ومنهم فان إيك Van Eyck وهملنج Hemling وشورل Schoreel وذهبوا إلى حد إبراز البريق والخداع البصري. وتتضح قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان وعن براعته فيأى تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامى وينتقل إلى مرحلة النزوات والسحرية.^(١٨)

ويتهى الفن حين يطفى الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصورات بحيث يتضاءل المضمون وتختفى الموضوعية وتصل الحضارة إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتخلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكرى آخر.

ولما كانت الذاتية^(١٩) هي مبدأ هذا الفن الرومانطيقى فإنها تتخذ واسطتها في التعبير تلك الفنون ذات الوسائط المثالية التي تكون أقدر على تقديم الروح في وجودها الذاتى ولأن النحت بحكم واسطته المادية الصلبة لا يمكنه الكشف عن الذاتية فإن التصوير يصبح أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت وتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان للتعبير عن باطن النفس وتظهر الانفعالات خاصة في تصوير البورتريه^(٢٠).

(17) Formal independence of Character.

(18) Le Caprice.

(19) Subjectivite.

(20) Portait.

وتكون الموسيقى هي ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتمثل خطوة أعلى من التصوير فى التجريد المثالية والتعبير عن الذاتية ذلك لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد: من حاسة البصر. والنفس فى الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً وإنما تتأمل حركاتها الباطنية وتمهد الموسيقى إلى الانتقال إلى أعلى الفنون فى التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حيث يتحول الصوت إلى كلمة ورمز لمعنى ولذلك فإن مادة الشعر هي العيالى والفكر.

وعندما يبلغ فن الشعر أعلى مراحل تطوره فإنه يتجه إلى الاستغناء عن أى واسطة حسنية ويحل النثر المعبر عن الأفكار محل الشعر العيالى.

د : نسق الفنون عند هيجل

ينظم هيجل الفنون الجميلة كلها فى نسق درجى يخضع لنظريته الخاصة بالانماط الثلاثة التى تتحقق من خلالها فكرة الجمال ويتداخل مذهب فى الفنون بتاريخه للفن فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة.

ويبدأ نسق الفنون عند هيجل بفن العمارة ويتوج بالشعر على قمته. وتكون العمارة هي أول خطوة على طريق الفن وهي أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحى لأنها الفن الذى يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما أن المادة المستخدمة فى هذا الفن هي المادة الصلدة المخالية من الروح والتى لا تشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية.

والعمارة هي الفن الذى يرجع مبدأه للنمط الرمزى ولذا فإنها لا تمثل الألوهية مباشرة وإنما يمكن للنحت أن يقوم بهذه العملية لأن مبدأه يوجد فى النمط الكلاسيكى ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفردية وفى النحت الكلاسيكى يكون الباطن الروحاني مرئياً ويكشف المظهر الجسماني الخارجى عن الروح وقد أمكن للنحت اليونانى أن يكشف عن المبدأ الإلهى فى عظمتة وهذوله.

ثم تأتى مجموعة الفنون الرومانطيقية القادرة على تقديم النفس فى تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجى إلى الفن الموضوعى إلى فنون الذاتية وهي التصوير والموسيقى والشعر وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتنوع الصور التى تتخذها ويكون الشعر هو أكثر الفنون تحراً من المادة غير أنه أيضاً الفن الذى يوشك أن تخبى فيه جذوة الروح الفنية ويكون نقطة انتقال إلى الفكر الدينى وإلى اللغة العلمية التى تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلو بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتعالى عن مكانه للدين والفلسفة.

والشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المحددة الروحانية ولكنه فى هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذى يطفى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التى تطفى فيها المادة على الفكر. وإذا كان الجمال الفنى يقوم على أساس المظهر الحسى فإنه الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدهه نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسى. ولذلك ينتهى تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون النحت والتصوير والموسيقى أنسب الفنون تعبيراً عن الجمال حيث إن المظهر والشكل فيها أكثر ملائمة للدلالة على المضمون، والتوازن فيها بين العناب الفكرى والحسى أشد تحقّقاً مما هو الحال فى فنى العمارة والشعر.

وقد قسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه الشعر الملحمى epic والشعر الغنائى Lyrical والشعر الدرامى المركب من النوعين السالفين.

كذلك ينقسم الشعر الدرامى إلى ثلاثة أنواع التراجيدى والكوميدي والدراما المركبة منهما وقد حل النثر تدريجياً فى الشكلين الأخيرين من الأدب، ويظهر الشعر الملحمى عادة فى مجتمع نام لم يصل بعد إلى مرحلة النضج وعلى العكس من ذلك فى حالة الشعر الغنائى الذى يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحددت علاقات أفرادها فاستقر على نظام ثابت.

ففى ظل هذا المجتمع يميل الفرد إلى الانعكاف على ذاته وتكون له أفكاره الخاصة ومشاعره الذاتية. والشعر الملحمى هو أقرب أنواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لأن الشاعر يختفى فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التى يقدمها فى صرورة موضوعية، والشاعر يقدم هنا عملاً عظيماً يتعلق بأمته وبصره وعلى الرغم من أن هذا العمل هو موضوع متخيل إلا أن الشاعر يقتضى منه أن يتحد ويبنى فى روح شعبه وأمته.

أما الشعر الدرامى فحين يقدم فعلاً أو حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنسانى بقوى القدر أو بقوة الإرادة الإنسانية.

وقد عنى هيجل بعناية خاصة بالتراجيديا وكان لآرائه فيها أهميتها الخاصة عند النقاد حتى لقد ذهب برادلى Bradley⁽²¹⁾ إلى القول بأن أحداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعقّ أرسطو كما

(21) A. C. Bradley: Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry. London 1950 pp. 69-95.

فعل هيجل. ويلخص برادلى نظرية هيجل فى التراخيديا بقوله إن التراخيديا هى قصة عذاب تثير الشفقة والوعوف ولا يشترط فيها النهاية المحزنة غير أن العذاب فى التراخيديا وما يثيره من شفقة وخوف ليس فى حد ذاته تراخيديا وإنما يكون تراخيديا إذا ما ترتب على الصراع الذى يمس جوهر الروح Spirit - Geist⁽²²⁾ إنه الصراع بين القوى التى تتحكم فى إرادة الإنسان وفعله وهو صراع يقع فى مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التى تتعارض مع قوانين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من القوتين يعد صوابا ولكن صواب أحدهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى.

ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشخصيات التى يتمثل هذا الصراع بباطنها ومن خلال هذا الصراع يستمد البطل التراخيدي سر عظمته وتتحد إرادته بالقوة التى توجهه، فانتيجونا مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أحبها، وروميوس إيتا ولا مواطناً بل هو العاشق الذى يملأ الحب كبانه وينتهى الصراع بين القوة المختلفة بفضل ما يسميه هيجل قوة الجوهر الأخلاقى، إنها قوة مطلقة أوهى العدالة المطلقة وتظهر كقوة إلهية توفق بين القوى المتعارضة كما حدث مثلاً فى تراخيديا "يومينديس" - Eumendes - أو تخضع إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً فى تراخيديا فيلوكتيتيس Philoctetes أو يحدث أن يستسلم البطل للعدالة المطلقة ويوفق بين إرادته وهذه الإرادة العليا كما حدث فى اديبوس فى كولون Oedipus at Colonus. ولكن يحدث أن يتخذ الصراع شكلاً عينياً وترتب على إنكار حق إحدى القوتين موت شخصية أو أكثر فتكون نهاية التراخيديا كارثة وتبدو القوة المطلقة على أنها قوة مدمرة ولكن حتى مع هذه النهاية يتم الوفاق حيث إن العدالة لا تهدر فى النهاية.

وعلى ضوء هذه النظرية أمكن لهيجل أن يوضح كثيراً من الأمثلة المستمدة من أسخيلوس وصوفوكليس فلقد قتلت كلتمسترا زوجها أجاممنون فوقع على عاتق إنها أوريست وأحب القصص لأبيه وأتاه الأمر من الإله أبوللو ولكن قتل الأم جريمة مما يترتب عليه أن تنقسم القوة الروحية العليا على نفسها فالعلاقة المقدسة للأب والابن تتعارض مع العلاقة المقدسة للابن والأم وبعد أن يتم أوريست فعله تتعقبه الحنيات ربات القصص Furies فيلجأ إلى أبوللو ليحميه منهن

(22) Geist - Spirit.

ويتم الحل بغير كارثة لأن الإلهة أثينا تتدخل لحسم النزاع وتقضى أثينا بأن تحمي أوريست وتكرم ربات القصاص في مدينة أثينا فتهدا ثورتهن إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة ولكنها قد تتدخل لتنتهي الصراع بكارثة كما حدث في تراجيديا أنتيغونا وهي النموذج الكامل للتراجيديا عند هيغل لأن موت أنتيغونا وحبيبها ابن كريون ينهي الصراع الذى قام بين حقوق الأسرة ممثلة في أنتيغونا التى تدفن أعمامها رغم أمر الملك وبين قوانين الدولة التى تقضى بعدم دفن الحائن والتي يمثلها كريون.

يعنى هيغل بتفسير أوجه الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة فيرى أن التراجيديا الحديثة أشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية في حين تمثل التراجيديا القديمة القوى العليا المتحركة في إرادة الشخصيات ولعل هذا هو الفارق بين هاملت وأوريست، فشخصية هاملت وذاتية هي التى تبرز في التراجيديا الحديثة عند شكسبير في حين تتمثل فعل القوى العليا من محلال شخصية أوريست.

كذلك لا يمثل لنا عطيل العلاقة الأخلاقية في الأسرة بقدر ما يمثل لنا انفعاله الذاتى والحال بالمثل بالنسبة لروميو.

ويترتب على هذه الصفة في التراجيديا الحديثة أن يكثر تنوع الموضوعات وتتعدد المواقف الإنسانية، وشخصيات التراجيديا القديمة لا تمثل الشر بنفس النسبة التى تمثله شخصيات التراجيديا الحديثة وأمثال مفيستوفاليس وياجو وجونريل لم يكن يجوز أن يظهرأو في التراجيديا القديمة، فإذا اعترض معترض بأن كلتمسترا مثلاً يقتلها زوجها تذكرنا بليدى ماكيت فمن الواضح أن الرد الواضح على هذا السؤال يتلخص في أن ليدى ماكيت لم يكن لديها ما كان لدى كليمتسترا من أسباب تدفعها للقتل، (فقد كانت كلتمسترا مدفوعة للانتقام من أجاممتون لأنه قاتل ابنتها، كذلك تختلف طريقة حل الصراع ونهاية التراجيديا ففي حين ترجع هذه النهاية في التراجيديا القديمة إلى العدالة المطلقة أو القوة الأخلاقية العليا نجد أنها في التراجيديا الحديثة ترجع عادة إلى ظروف طارئة أو مصادفات وأسباب مرجعها علاقة الأفراد.

ومن الواضح أن هيغل قد رأى أن التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدى أحسن بكثير من التراجيديا الحديثة خاصة في محاضراته في علم الجمال حيث كان مشجعاً بالإعجاب بفن الإغريق وبدأ يتضح سأمه من تضخم عنصر الذاتية والفردية في الأدب الحديث وابتعاد الأخلاق المسيحية عن

الطابع السياسى والمثل القومية. ولكن رغم ذلك تبقى التراجيديا فناً حديثاً رغم تفوق تراجيديى اليونان على نحو ما يظل فن النحت فناً كلاسيكياً رغم تفوق رجال عصر النهضة فيه على اليونان من أمثال ميكل أنجلو مثلاً.

أما الكوميديا فتقوم فى رأى هيغل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص ولاتكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما نحد فى التراجيديا ذلك لأن لكل شخصية من شخصيات التراجيديا صالحيها الذاتى ودوافعها الخاصة ويزداد هذا التنافر فى الكوميديا حتى يصل إلى نهاية الشوط، ومن هنا يفشل العمل الفنى فى تقديم الحقيقة المطلقة التى هى غاية الفن. ولذلك فقد رأى هيغل فى الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن، موت الفن.

وعلى العموم فقد رأى هيغل أن الفن الحديث قد وصل إلى نقطة لم يعد بعدها قادراً على تقديم الحقيقة وكثيراً ما يجد نقاد هيغل فى هذه النظرية موضعاً للظن فى حساسيته الفنية وفى هذا يقول كرونتشه:

"لقد صار هيغل مثيلاً لأفلاطون فعلى الرغم من أن كلاً من الفيلسوفين كان من أكثر الفلاسفة إحساساً بالفن وتبعاً للأعمال الفنية المعاصرة لهما إلا أن هيغل قد رضخ — كما رضخ فيلسوف اليونان — لما اعتبره أمراً يأمر به الدين فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى على حبه العميق له، كذلك فعل فيلسوف الألمان الذى لم يشأ أن يتحرق من مقتضيات مذهبه المنطقية فأعلن طبيعة الفن الفانية أو بالأحرى موته. إن استطيعا هيغل إنما هى خطبة رثاء جمع فيها الصور المتوالية للفن واستعرض المراحل التى تقدم فيها الفن أثناء تطوره ورتبها فى قبر كتب على شاهدته الفلسفة" (23)

ورغم كل ما قدمه هيغل من أسباب لنهاى الفن فى العصر الحديث إلا أنه ليس المقصود من ظاهراً أقواله انتهاء الفن كنظام من النظم الفكرية الإنسانية. ذلك لأن هيغل قد أكد أهمية الفن فى إرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عده أحد لحظات وعى الروح شأنه شأن الدين والفلسفة، وعده الفيلسوف مركباً من مضمون استيطقي ومضمون دينى وليس هناك فلسفة لا تجمع هذين الجانبين.

(23) B. Croce, *Esthetica*, Bari. 1912. pp. 352-53.

لذلك يظل للفن وجود رغم أنه يكف في بعض الحضارات عن أن يكون له فاعلية الدين والفلسفة والعلم ولعل هذا هو المقصود بموت الفن وحلول الدين أو العلم محله، واستقراء هيجل لتاريخ الحضارات قد بين له أنه قد وجدت عصور بأكملها قد كرسست كل طاقتها الروحية لعقل الفن والتمتع برواياته وآثاره، ومن أمثلة ذلك، القرن الخامس ق.م في أثينا وهو عصر كبار مؤلفي التراجيديات ومن هذه العصور أيضاً عصر النهضة في أوروبا وهو أيضاً عصر شكسبير وقد وصلت الحضارة في تلك الفترتين إلى استبدال الفن بالدين والفلسفة. إن منطق التاريخ هو الذى يفسر أن الدين والفلسفة والعلم تظهر لتستوعب حضارة الفن⁽²⁴⁾

خاتمة :

لقد كان لمحاضرات هيجل في علم الجمال التى نشرت بعد وفاته عام ١٨٣٥ أعظم الأثر على فلسفة القرن العشرين. ولعل أهم ما جاءت به من رؤية جديدة هى النظر إلى الأعمال الفنية كالتنظر إلى أى حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية على أنها ذات قيمة نسبية ترجع إلى العصر والحضارة التى انبثقت ووضعت ارتباط النظم الفكرية المختلفة من فن ودين وعلم وفلسفة بالمستوى الحضارى الذى تنبت عنه. وكان من أثر هذه النظرة فى النقد الفنى أن زاد الاهتمام بالمعيار التاريخى الذى يحكم به على الأعمال الفنية وبالنظر إلى الفترات التاريخية التى ترجع إليها.

كذلك كان هيجل أيضاً من أول من بشروا بالمعايير الأيديولوجية فى الفن حين أكد الارتباط الوثيق بين المضمون الفكرى والشكل أو الصورة فى العمل الفنى ووضح كيف يتطور المضمون فيتمتع بالضرورة تطور الشكل، وأعاد هيجل العناية بمعيار الوحدة العضوية فى الأعمال الفنية فكان بهذا تلميذاً لليونان وداعياً للوحدة من خلال الكثرة ومعمباً بفن اليونان إلى حد جعل للحضارة اليونانية الكلاسيكية وحدها فضل الكشف عن المثل الأعلى للجمال.

لكن هذه الفلسفة التى حفلت بكثير من النظريات والروى الأصلية القيمة قد تورطت أيضاً فى كثير من متاهات الميتافيزيقا إذ خضعت للمنطق القبلى الذى يميل إلى فرض التقسيمات الثلاثية لتطور الحضارة الإنسانية والأنماط الفنية وجعلت محور التطور هو عملية الوعى الخاص بالروح المطلق وما يرتبط به من تطور للمفاهيم الدينية. وانتهى فى تصنيفه للفنون إلى نسق رتبها فيه ترتيباً تصاعدياً فجعلها تتفاوت فى القيمة بحسب ما يستخدم فيها من مادة تتفاوت فى الكثافة أو فى

(24) Paolucci, Hegel and Tragedy.

المثالية أو ما تكشف عنه وتوحى به من مضمون دينى وتصورات للألوهية. فقدم نموذجاً للتصنيفات الميتافيزيقية التى سار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم شوبنهاور الذى رتب الفنون ترتيباً تصاعدياً بحسب ما تكشف عنه من مثل أو أفكار فأحل العمارة فى أدنى الفنون لأنها تقدم مثل الثقل والصلابة يليها النحت لأنه يقدم العالم الحيوانى الذى لا يفصح إلا عن النوع ثم يأتى التصوير فيمثل تقدماً حين يكشف عن سمات الشخصية والخصائص الفردية للإنسان ويعبر الشعر عن الإنسانية أما الموسيقى فقد ارتفع بها إلى القمة ذلك لأنها وحدها التى تجسد الإرادة لب الكون.

ولقد نأت الفلسفة المعاصرة عن مثل هذه التصنيفات التى تقوم على أساس المفاضلة بين الفنون بناء على أسس ميتافيزيقية واعتمدت على أسس أكثر قدرة على التوضيح العلمى لعلاقة الفنون ببعضها. ^(٢٥)

^(٢٥) انظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف.

الفصل الثالث

"آرثر شوبنهاور"

١٧٨٨ - ١٨٦٠

ولد آرثر شوبنهاور بمدينة داننسج عام ١٧٨٨ لأسرة ثرية تنحدر من أصول هولندية - وبعد إتمام دراسته بجامعة توبنجن وتخصصه فى الفلسفة، اتصرف عن الحياة العملية التى كان والده يهده لها وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتذوق الفنون.

ورغم تأثره بالأدب الأوروبية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون وكانط على فلسفته فى الفن والحمال كان أوضح على نحو ما يظهر فى الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير دى الأجزاء الأربعة والذي نشره عام ١٨١٩ بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً" ^(١) The world as will and Idea.

وعلى الرغم من اختلاف شوبنهاور وكانط اختلافاً فى الطبع والمزاج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحاً. فقد كان كانط بطبيعته وثقافته تقديمياً ذا نزعة عقلانية، فى حين شوبنهاور بطبيعته وثقافته شكاكاً متشاكماً ذا عيال يحسد المجردات ^(٢). ولكن شوبنهاور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التى تفرق بين عالَمين من الموجودات مختلفين: عالَم الظواهر Phenomena وعالَم الحقائق Noumena أو الشئ فى ذاته كما يقول كانط Ding-an-Sich.

وإذا كان عالَم الظواهر سواء عند كانط أو عند شوبنهاور هو العالم الذى يظهر لنا فى معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولة العلية وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالَم الباطن أو عالَم الحقائق عند شوبنهاور يختلف فى جوهره عن عالَم الأشياء فى ذاتها عند كانط، لأنه عند كانط أشبه بعالم المعقولات إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة "نوس" أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهاور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولة ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة Will.

(1) A. Schopenhauer. The World as will and Idea. Trans. By R.B. Haldane and J. Kemp. London. Routledges Kegn Paul 1883 -1896.

(2) Carritt, E.F. Philosophies of Beauty. P. 136.

وقد ترتب على هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهاور عن كل ميتافيزيقا مثالية عقلانية سابقة عليه، لأنه إذا صح وكان جوهر الوجود في المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلاً أو معقولاً، فإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقي، ولكن إذا انعكست الآلة فسلبنا جوهر الوجود المعقولة وبالتالي التدبير والغاية والهدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الفاشمة التي تعبط عبط عشواء، وبالتالي فلا مجال للتساؤل الميتافيزيقي وإنما التشاؤم الذي هو النتيجة المنطقية والضرورية لفلسفة شوبنهاور وميتافيزيقاه التي لا تبرر الوجود نفسه ولا ترى في حياتنا إلا مأساة مضحكة، ذلك لأن العذاب فيها ليس حتى على مستوى البطولة المطلوبة في التراجيديا على حد قوله^(٣).

أما عن صلة شوبنهاور بمعاصره هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) فيبدو أنه لم يكن من أنصار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الجمالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل في علم الجمال لم تنشر إلا في وقت متأخر وبعد أن كان شوبنهاور قد نشر مؤلفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهما إذا ذكرنا أن العقل عند هيجل كان أداة لتفسير الحقيقة الميتافيزيقية والوجود، في حين اقتصر دور العقل عند شوبنهاور على إدراك الظواهر ووقف عند حد خدمة الحياة وفعل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شوبنهاور مع هيجل في إيمانه بإمكانية تفسير ومعرفة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر، ففي حين توصل هيجل إلى المنطق الجدلي الذي يقبل التناقض ويقضى بذاتية الأضداد، لم يتجاوز شوبنهاور منطق الذاتية عند أرسطو الذي انتهى به إلى افتراض قوة لا - منطقية هي الحدس الميتافيزيقي.

ورغم عقلانية هيجل وحداثة شوبنهاور في هذه القضية إلا أنه من الضروري أن نفسر عقلانية هيجل بأنها عقلانية تحمل سمات عصر الرومانسية في القرن التاسع عشر وأنها تختلف كل الاختلاف عن النزعة العقلية التي سادت عصر التنوير.

فالعقل عند فلاسفة عصر التنوير هو العقل الذي يؤكد التمايز والانفصال بين الأشياء المعبرة عن ذلك على المستوى السياسي والاقتصادي بالمبدأ المعروف "دعه يعمل دعه يمر"، فهو منطق يحاول دائماً ضمان حرية الفرد في العمل واكتساب القوة والنفوذ بغير حدود.

(٣) F. Copelaron, F.S.J. Arthur schopenhaur. The Bellarmine series XI. 1946. P. 16.

ولكن منطق العقل عند هيغل ينتهى إلى نتيجة عكسية لأنه منطق لا يرى للفرد معنى إلا فى ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو ناقص، وبالتالي لا يمكن تفسير الجزء إلا من خلال الكل، ومن هنا كانت النظرة الشمولية التى ارتبطت بالروح الرومانسية التى سادت الأدب عند كل من "جوته" و "شيللى" و "وردزورث" و "بايردن" وكانت جذور هذا المنطق وهذه الحركة واحدة وراء فكر هيغل وشوبنهاور على السواء. ومن هنا فقد انتهى كلاهما إلى أن إدانة الفردية ووصفها بالأنانية، وقد أكد شوبنهاور هذا الإحساس بالكل عن طريق الحدس الذى عبرت عنه تلك العبارة التى يرددها فلاسفة الهنود بقولهم "ذلك هو أنت !!"^(١) "Tat" "This thou art" "twam assi".

وتأثير فلسفة شوبنهاور فى الفن وفى الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومتنصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسى ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة فى نظريات الموسيقى وتحسيدها للإرادة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهاور إلى تفسير فن التراجيديا الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة — بأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عبر عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والغناء — وإذا كانت الصور التشكيلية ولادة الحلم ومن وحى الإله أبوللون، إلا أن الغناء والموسيقى هما أقدر الفنون تعبيراً عن الألم التراجيذى.

هذا هو رأى نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التى لم ترد على فكر شوبنهاور، ولكن فلسفة شوبنهاور فى الموسيقى كانت المصدر وكانت فى كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص، فكان شوبنهاور بنظرياته فى الموسيقى أقرب إلى ساتورن إله السلام عند قدماء الرومان الذى انزل عن عالم الآلهة بعد أن سلبه إبنه جوبيتر القوة والسلطان فعاش متعقياً وراء السحاب^(٢).

(١) Cf. Jouis. W.T.A History of western Philosophy Harcourt, Brace S World. 1969. P. 158-159.

(٢) Cf. Rosser, Clément, L'Esthétique de Schopenhauer, P.V.F. 1969. PP. 110-117.

وإذا كان لفلسفة شوبنهاور هذا التأثير الكبير على نيته ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فإنما مرجع هذا التأثير هو تأكيد على حقيقة الصراع بين الدوافع اللا - عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

ومحور هذا الصراع يرجع إلى نظريته التي تفسر جوهر الوجود الفيزيائي والعضوي والإنساني بواسطة الإرادة - فالإرادة هي محصلة القوى الواعية وغير الواعية. إنها تفترض أن الذات والموضوع متصلان في المعرفة العادية التي لا تقدم لنا الوجود خالصاً ولا الذات خالصة، ويقوم العقل بتقديم التصورات المختلفة في العلوم من أجل خدمة حياتنا الإنسانية - ولكن الباطن والنفوس تدرك بحسب معين أنها إرادة وتحاول تأمل هذه الإرادة التي هي جوهرها وهي جوهر الوجود.

وليس ثمة اتصال بين تصورات العلم وحسب الذات الباطني ولكن هناك في العبارة الجمالية معرفة تأملية تجعل الإرادة موضوعاً لتأمل الذات، فمن خلال هذا التأمل الجمالي تتضح نظريته في معرفة الوجود ومن خلال خبرة الزهاد والقديسين تتخلص الذات من ألم الإرادة وتبلغ سعادة النيرفانا على حد قول زهاد الشرقيين، فالاستطيقا لا تعتمد على الميتافيزيقا وإنما تقوم نظرية في المعرفة الميتافيزيقية على أساس من الاستطيقا عند شوبنهاور.

ولقد سبق لهيجل أن رأى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، أما شوبنهاور فيستبدل الإرادة بالمطلق الهيجلي، ويسرى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالي تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو بالمثل **Vorstellung-Ideas** فالمثل عند شوبنهاور هي موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع **Objectivation** للإرادة وتأملها هو معرفة خاصة لا تخضع لصورتي الزمان والمكان ومقولة العلية - وذلك لأن الإرادة - جوهر الوجود - لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تموضع في المثل التي تتبدى للتأمل الجمالي.

ويظهر هنا تأثير شوبنهاور بنظرية المثل الأفلاطونية، ذلك لأن المثل تمثلات الإرادة كليات أو أنواع لموجودات الطبيعة **Species naturales** أقرب شئ إلى عالم المثل الأفلاطونية - لأنها ليست تصورات مجردة تالية على الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء **universalia ante reum** أو نماذج نوعية **Specific archetypes** وليست مجردة تالية على الأشياء **Universalia post reum**.

ويرى شوبنهاور أننا ينبغي علينا أن نميز بين المثل فى ذاتها والمثل فى وجودها الظاهرى Phenomenal الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، أى عندئذ تتكرر فى عدد كبير من الأفراد والظواهر المحسوسة، فالتمثلات عنده أشبه بالسحب التى تتشكل فى أشكال وصور مختلفة لما تنطوى عليه من أبعاد وقوة طبيعية أو هى كالبرد الذى يظهر على الزجاج فيتخذ أشكالاً عديدة بحسب قوانين التطور. ولكن هذه الصور والتشكلات المحسوسة ليست هى الماهية والحواهر، وإنما هى قادرة على أن تحيلنا إلى الماهية والحواهر عندما تخضع لتأملنا الجمالى والفنى.

فأما هذا المثل هو نوع من الحس الذى تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التى تخضع لمبدأ العلة الكافية والتى تكون فى خدمة الإرادة والحياة العملية.

ويصف شوبنهاور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنها قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه العبارة ذاتاً خالصة نقية من الغرض Will-less، impersonal subject.

ويظهر هنا إلتقاء نيتشه برأى كانط فى طبيعة البهجة الخالصة العالية من أى منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل الذى شرحه فى مؤلفه نقد الحكم.

ويضيف شوبنهاور أن فى هذا التأمل الجمالى معرفة وفى نفس الوقت سلام وسعادة مصدره خلاص الذات من شر الإرادة والحاحها، فهى سعادة أقرب شئ إليها حال الخلاص من الألم عند أبيقور، سعادة الأتراكسيا — وفيها تقف عجلة إكسيون Ixion عند الدوران، لأن الإنسان فى خضوعه لأسر الرغبة أشبه بمن ربط بهذه العجلة التى لا تكف عن الدوران أو أشبه بمن يحاول ملئ إناء الدنايد Danaides المثقوب^(٦).

غير أن موضوع الإرادة وتبديدها فى التمثلات أو المثل الأفلاطونية يتم على مستويات مختلفة بحسب درجات موضوع الإرادة وإبدائها نفسها فى تمثلات تكشف عن قوى الطبيعة، وتختلف الفنون بحسب اختلاف المثل التى ترتبط بكل فن من هذه الفنون.

(٦) هن بنات دانايرس العمسون ابنة — حكمت عليهن الآلهة فى العالم الأخر بأن يغلطن بملأ أنية مثقوب عقابا لقتلهن أزواجهن العمسين ابنا لايجنوس ملك مصر — روى اسخيلوس قصتهن فى مسرحية الضارعات.

وتأمل المثل عند شوبنهاور يقترب تماماً من رؤية الفيلسوف الأفلاطوني الذي عايش الحقائق خارج الكهف - فهي تركيز على المثل الذي هو تعبير عن آلاف الصور كما يقول جوته إنه اكتشاف الكثرة من خلال الوحدة الكلية.

وهذه سمة من سمات العقيدة الفنية، إنها حالة تتغلب فيها قوى المعرفة على قوى الإرادة والرياحات، وهي حالة إنسانية بال معنى الأتم للكلمة وهي تتضح إذا ذكرنا نقيض هذه الحال في عالم الحيوان عندما تتبع المعرفة الإرادة، وتسيطر الرغبات فعندئذ نرى الرأس تميل نحو الأرض فتتجه إلى أسفل بحثاً عن إرضاء الحاجات الجسمانية، ولكن الرأس في الإنسان تنحى إلى أعلى، ويميل تمثال أبوللون بلغددير كيف ترتفع رأس الإنسان في زهو وعيلاء^(٦).

بل نجد فيما قدمه المصورون الهولنديون من تصوير للطبيعة الصامتة حين جذبوا اهتمام المتذوق لأبسط الأشياء، فجعلوا للموضوع على بساطته قيمة كبيرة ومحوراً لتأمل المتذوق لفنونهم.

وكذلك يرى شوبنهاور أننا عندما نحكم على شيء بالجمال فإننا نقرر أنه قد أصبح موضوعاً لتأملنا الجمالي والفني، ورويتنا له تحولنا في نفس اللحظة من الذاتية إلى حال الموضوعية، فلا نكون على وعى بأنفسنا كأفراد بل ذوات عارفة.

ولما كانت الإرادة جوهر الوجود تظهر في كل شيء بدرجة معينة من الموضوعية والتحرر من كل العلاقات، فمن الممكن لأي شيء مهما كان ضئيلاً أن يتحول إلى شيء جميل، وبمكنتنا تفضيل شيء على آخر عندما يكون أطوع لتأملنا الاستطقي الجمالي، وسبب ذلك هو أن هناك من المثل ما هو أدنى وما هو أعلى. فالعمارة مثلاً تقدم أدنى مستويات المثل والتماثلات، في حين يقدم الأدب وعلى قمته فن التراجيديا أعلى مستويات المثل، وعلى ضوء هذه النظرية يقدم شوبنهاور تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة.

⁽⁶⁾ Schopenhauer: The World as will and Idea. Bok. 37, 38.

تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهاور

يرتب شوبنهاور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل الخاصة بقوى الطبيعة غير العضوية هي أدنى درجات المثل تعبيراً عن الإرادة، فإن الفن الذي يتبدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، في حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوبنهاور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التي تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أئمة قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقي الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التي هي وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المادة التي تتناسب المضمون المثالي الذي ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية في العالم المحسوس، وهي تقوم بدور الصلة بين المثالي والموجودات الحزنية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذي يظهر لنا المثل الخاصة بالمادة اللا-عضوية وهي مثل الثقل Gravity والصلابة Cohesion والحمود rigidity والإضاءة.

ووظيفة فن العمارة هو التعبير عن هذه المثل التي تكشف عن الصراع الذي يظهر من خلال الثقل والمقاومة، وهو في مقابل الصراع الذي يظهر في التراجيديا بين الإرادة الانسانية والكوارث التي تهددها. وتستلهم العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهاور: "يحب أن يظهر في كل جزء من الكيان المعماري ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح فام في العمارة اليونانية التي يبدو فيها التناسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للثقب التي تحملها، وعلى العكس من ذلك تتضاءل قيمة العمارة القوطية إذ يختفي فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفى قوى الثقل والصلابة.

وحيث إن المنفعة تتغلب على الجانب الجمالى فى فن العمارة، فإن فن العمارة أقل الفنون طواعية للتأمل الجمالى. ويرتبط بفن العمارة فن تنسيق مساقط المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة السائلة بواسطة الشلالات والنافورات فى مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

وتبعه فن تنسيق الحدائق الذى سبق لكانط أن أشار إليه فى تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخّل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الإنجليزية التى تترك للنبات حرية الحركة.

وينتقل شوبنهاور من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال فى النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً فى العمارة. ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الاغريقى عند فيدياس وبراكستيل واسكوباس، لأن الجمال فى النحت يظهر النموذج Type الذى يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد - ويوضح شوبنهاور رأيه فى فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه فى الأفراد، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال فى الطبيعة الانسانية فى عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة فى حركة الإنسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية فى الإنسان ولذلك يمكن للتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجساد الضعيلة، فى حين لا يمكن أن يحدث هذا فى النحت، فالنحت يؤكد إرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، وفى إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة تنكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فناني العصر اليونانى فى هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأنه يعبر عن المثل بواسطة العيال الذى يحسد التصورات بواسطة الكلمات. والشعر بقدرته على تناول الكلى وتحسينه المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المورخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، فى حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطنى والمثالى.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الغنائى بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر فى حين أن الملحمى يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر فى الشعر الدرامى. فالتراجيديا هى قمة فن الشعر وذلك لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال

الإرادة الإنسانية، وتوقف التراجيديا في الإنسان تلك المعرفة التي تذكره بأن الحياة ليست جذيرة بأن تتمسك بها وأن السعادة فيها غير ممكنة - وقليلاً ما يظهر هذا في التراجيديا القديمة ولكنه يكون أكثر وضوحاً في التراجيديا الحديثة بوجه الخصوص في أوروبا. بعد أن تلقى هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطال جوته وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة بإثباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاف شعور الاستسلام في الرائي أو في المشاهد. والبطل فيها يقف ثابتاً أمام ضربات القدر هادئاً متمسكاً بإرادة الحياة، في حين أن غاية التراجيديا هي إنكار هذه الإرادة. لا تكفير عن جرم إرتكبه الإنسان بل تكفير عن العطية الأولى وعن الوجود نفسه - الذي عبر عن مأسوية كالدرون بقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هي أنه قد وجد".

ويفسر مصدر المأساة في التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية فقد يكون السبب هو الشر المتمثل في إحدى شخصياتها مثل باجو في عطيل وشيلوك في تاجر البندقيّة أو كريبون في أنتيغونا أو يرجع إلى القدر الأعلى كما في أوديب أو من محدد تصادم الإرادة بين شخصياتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسئولية.

غير أن اللذة الجمالية التي نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو في قمة النكبات التي تصيبه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهي التدرج الهرمي للفنون الجميلة بفن التراجيديا التي تقدم صراع الإرادة في أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله في مقابل العمارة التي تقدم هذا الصراع في أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين الثقل والمقاومة في الكتلة الصماء اللا - واعية .

ويبقى فنّ له مكانة خاصة عند شوبنهاور هو فن الموسيقى التي تقف على حده لأنها لا تكرر أي مثال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهي في هذه الصفة ليست كباقي الفنون التي تجسد من خلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الانفعالات التي تجرى لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل عن جوهر هذه الانفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرح في ذاته والحزن في ذاته.

فالموسيقى تماثل الإرادة قانونَ الوجود، ومن ثم ففيها ما فى الإرادة من درجات ومستويات تتجسد هذه الدرجات والمستويات فى الألحان المختلفة وفى الأصوات التى تتوافق أو تتصارع كما يحدث فى القوى التى تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يجوز للموسيقى أن تستعدم الكلام، لأن الكلمة ليست لغة الموسيقى وليس لها أن تحاكي الظواهر لأنها تمر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوبنهاور موسيقى "الفصول" التى وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاجنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما نثار نيتشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوبنهاور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة، فالموسيقى عند تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكي الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوبنهاور من عالم الموسيقى المجردة العالصة لموسيقى موزارت وروسينى وبشر بمواقف كثير من النقاد الذين لم يرو فى الموسيقى إلا قيماً موسيقية مثل بياتير Pater وهانسليك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكاة من الحياة العادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو أعلى أو على حد تعبير شوبنهاور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.

الفصل الرابع

فريدريك نيتشه

١٨٤٤ - ١٩٠٠

شاهد القرن الثامن عشر بعضاً جديداً للحضارة والفن الإغريقيين على يد لفيف من كبار مفكرى الألمان وفلاسفتهم. وبعد وينكلمان رائد هذه الحركة وداعية الكلاسيكية الجديدة فى دراساته العديدة فى تاريخ الفن. ولعله رأى فى أحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان فى بساطته وسموه وعمقه أحياء روحياً للحضارة الأوروبية. يقول وينكلمان موضعاً فلسفة الإغريق فى الجمال:

"كما تظل أعماق البحر هادئة صافية ساكنة مهما تأرجح سطحه. كذلك يكون التعبير على وجه تماثيل الإغريق معبراً رغم الانفعال الصاعب عن نفس صافية هادئة" وقد صادفت دعوته هذه استحابة كبيرة فى أوساط الفن والفكر الأوروبي عامة والألماني خاصة.

وكان فن النحت أسرع الفنون استحابة لدعوة ونكلمان لسهولة تأثره بفن النحت الإغريقى الذى أسفرت الاكتشافات الأثرية عن روائعه خاصة فى بومبى وهركولانيوم. ويكفى أن نذكر بهذا الصدد إسم أنطونيو كانوفا (١٧٥٧ - ١٨٢٢) فى طليعة من استجابوا لهذه الدعوة، تشهد بذلك روائعه فى النحت ومن أشهرها تمثال بولين بورجيزى تحت نابليون وتمثال كيوييد وبشيمة. كذلك نحت دافيد وانجر فى مجالى الرسم والتصوير يقتفیان أثر الإغريق والرومان وما كانوا ينشدون من تصورات المثل الأعلى للجمال - فقد رجع انجر لتصوير الإغريق على الأوانى فتميز فنه بسيادة الرسم على التلوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديدور فى أن يحث الفن الناس إلى الفضيلة وأن يكون دعوة إلى التعقل والعمل. ومن أشهر الأمثلة الموضحة لهذا المبدأ لوحته عن قسم "الأخوة هوراس". وهو نفس الموضوع الذى ألهم كورنى فى القرن السابع عشر لكتابه تراجيدية "هوراس".

أما فى الموسيقى فقد ظهر التأثير بالموضوعات الرومانية، فألف سيوتيني Spontini أوبرا "لافتستال" La Vestal أودع موسيقاها كل عظمة الانتصارات الحربية لدى الرومان وكررت أكثر

من مائة مرة تمجيداً لنابليون. وبهذه المناسبة أيضاً كتب يتهوفن سمفونيته البطولية **Eroica** التى أتم كتابتها عندما كان نابليون قد تحول إلى امبراطور فأهداها يتهوفن لذكرى رجل عزيز. بل إن نابليون نفسه عندما تولى مقاليد الحكم فى فرنسا شارك الشعور العام السائد فى اقتفاء أثر القدماء خاصة يوليوس قيصر حين تدرج من قنصل جمهورى إلى امبراطور واتخذ من المعصى الرومانية "Fasces" شعاراً لسلطانه وتوج رأسه بإكليل الغار الرومانى واستلهم الحضارة الإيطالية كما كان يوليوس قيصر يستلهم حضارة اليونان فاستدعى نابليون مشاهير الفن الإيطالى أمثال كانوفا واسبونتينى وأعاد تأسيس كنيسة المادلين على غرار المعابد الرومانية وكلف معماريه ببناء قوس النصر فى قلب باريس محاكاة قوس نصر سبتموس سفروس فى قلب روما.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة وظهرت فى ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيتشه وكان لأرائه فى الحضارة اليونانية وتأثره بها أكبر الأثر فى العصر الحاضر. ولم يكن غريباً أن يقتفى نيتشه أثر معاصريه فى استلهم الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مخالفاً فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح تفيض حماسة واندفاعاً وفى باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه "نشأة التراجيديا" الذى كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بدأ نيتشه تكوينه العلمى بدراسة الفيلولوجيا والفلسفة اليونانية وألف رسالة عن ثوجينس. ويعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التى أوضح فيها رأيه فى الفن والفلسفة. ولم يحب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلاً للروح الأبولونية كما عرفها فى كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط ونزعته العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كبل الغرائز بقيود العقل وصد تيار الحياة^(١)، والحياة عند نيتشه هى إرادة قوة وهى دافع مستمر لتجديد، وفى فترة تفلسفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعاً لهيرقليطس وأبسا دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدى وخلصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نيتشه بالإضافة إلى الأثر اليونانى فلسفة الفيلسوف شوبنهاور وشخصية ريتشارد فاغنر - فأخذ عن شوبنهاور نظريته فى الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاغنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسى التى سادت الفن اليونانى فى أوج

(١) انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

عصر التراجيديا ورأى نيتشه في شخصه أملاً لنهضة فنية روحية تتحدد بالألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح العلاقة كما كانت الروح اليونانية على عصر التراجيدين الاغريق. ولكن نيتشه لم يثبت على هذه الآراء التي تبناها في باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها في فترة متأخرة تبني فيها فلسفة وضعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه وآرائه المبكرة.

وفي مؤلفه نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنايع الخلق الإنساني إنما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهرى الحلم **Dream** والأغنية **Song**، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالي الاستطقي — ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى الوجود والطبيعة الإنسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا في الفن طريقاً للكشف عن حقيقة الوجود والكائنات. فعرف مارتن هيدجر^(١) العمل الفني بأنه إنشاء وإحضار لحوائث الموجودات الخافية المستترة. كذلك وقف نيتشه على رأس التيار الوجودي الذي يصف حال الإنسان حين يجد نفسه وحيداً في عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم التي يستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته — وظل نيتشه يشد كما كان سابقه كبير كمحور يشد تلك الصفوة التي يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة الذاتية الخاصة، ورأى نتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل سلبية وإنما أي أن الذات تضيئ على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها، ومن هنا فلقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الانسانية وإثبات الاختيار الإنساني — ووجه نقده لنظرية القدماء في الحقيقة الموضوعية الثابتة وعدّها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هي وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدوافع والرغبات الانسانية ليست في الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هي إرادة القوة تلك الإرادة التي يستطيع بها الإنسان إن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يحلقه الإنسان لينظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمي الذي أنتجته عبقرية الإنسان في الفن "التراجيديا" وهي كما فسرها في كتابه نشأة التراجيديا صورة من الفن ظهرت واندثرت في المصالح الأثينى للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالرؤية التي قدمتها لحقيقة الرعب في الطبيعة والألم الناتج من تحدى الإنسان للطبيعة وأكبر تحدى للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الرؤية التراجيدية للعالم؟. إن الحواب على هذا السؤال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين يسريان في الفن والحضارة الانسانية، وقد رمز لها الاغريق بأبوللون وديونيسوس. يقول^(٢):

^(١) انظر مارتن هيدجر

Martin Heidegger. Holzwege.

انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

^(٢) Nietzsche, La Naissance de la tragédie, trad. Geneviève Bianquis. Gallimard. 1949. P. 17.

"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال - خطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدسية مباشرة لا بالتفكير العقلى أن تطور الفن إنما يرجع إلى ثنائية الأبوللونية والديونيسية كما يرتبط التوالد بثنائية الحسنين - وإنما تستمد هاتين اللفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصورة متميزة لأنهم.

لن نرد الفنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف نضع نصب أعيننا ذلكما المبدئين اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس - وهما يمثلان عالين من الفن مختلفين فى جوهرهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح فى الفن التشكيلى والمبدأ الموسيقى الذى لا يؤدى إلى بحث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر كما يقول شوبنهاور".

كذلك أيضاً يصف العنصر الأبوللوني بأنه يتحقق فى العيال والحلم فى حين يتحقق العنصر الديونيسى فى السكر والعريضة الوحشية وكلا الحائنين طبيعى فى الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف فى تغليبها أحد الحائنين على الآخر - وقد استطاع شعراء أثينا فى القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدموا صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوللوني والسكر الديونيسى وأمكن لحقوقه الساتير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليونانى سلسلة من الصور الحاملة لآلام الإله ديونيسيوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين النقيضين المبدأ الفردانى الشكلى لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلى للذات فى حال السكر وذلك فى فن التراجيديات الإتيكية.

أما عن الاحتفالات الديونيسية التى نشأت عنها التراجيديات فإنما كانت تعرض فى المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك ما كان يردده الساتيرسيلينوس رفيق ديونيسيوس، حين ذكر أن الأفضل ألا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأفضل أن يسرع إلى الموت - والآلم التراجيدى هو آلم التحولات والتضير ومن خلال هذا الآلم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفى هذه المشاركة تولد النشوة وتغلبون على الآلم.

لكن المبدأ الديونيسى وما يؤكده من مضمون تراجيدى وتعبير عن الآلم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديات إذ لابد من توفر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الحميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصر الأبوللوني فى الفن اليونانى وكان أبوللون هو إله الحلم والنبوءة ورؤية المستقبل وهو أيضاً المبدأ الذى يفضى إلى المعرفة وإلى تحقيق التوازن والنسب وتحديد الفردية لذلك فقد عرف أبوللون بأنه إله الفنون البصرية، فجوهر التراجيديات هو إرادة لا محددة تكملها الصور المحددة لها أى أن الدراما التراجيدية هى خلاصة اتحاد الإرادة الديونيسية بالصور الأبوللونية.

وفى حين يتجسد المبدأ الديونيسى فى الكورس Chorus أو الخوقة الذى يندمج فى
النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحولات والصوروة المستمرة فإن مبدأ
التأمل الهادئ يتجسد فى الصورة الثابتة المستمدة من الروح الأبوللونية التى أداتها اللغة
وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراما الاغريق مثل اسخيلوس وسوفوكليس
واعين تماماً بجمهور التراجيديا وكانت لديهم مع ذلك القدرة على تجاوز الانغمار والوقوف عند حد
التأمل والنظر وخلق الروائع الفنية يقول:

"إن أبطال سوفوكليس ذوى الأقنعة الأبوللونية إنما هم النتائج الطبيعية لنظرة عميقة استوعبت
عنف الطبيعة وكأنها نقاط مضيق رسمت لتشفى عينا أصيبت من قسوة الظلام الدامس، وعلى هذا
النحو فقط يمكننا أن نكون فكرة عن الصفاء Serenity الإغريق، على الرغم من أننا نحد هذا
الصفاء كثيراً ما يساء تفسيره فى هذه الأيام"⁽⁴⁾.

ولا ريب أن مبدأ التوازن والجمال فى العمل الفنى لم يرجعه نيتشه إلى حال سباتية بقدر ما
يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن السائر على الجبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة.
والإبداع الفنى إنما بدوره تعبير عن الصراع والمنافسة وثمره الانفعال الحياش لذلك يذهب نيتشه
إلى القول بأن الإثارة Frenzy هى الدافع وراء الفن كما هى الدافع وراء الإبداع والعلى والتغيير،
بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها.
وبعد توفر شرطى الانفعال والإثارة يأتى الانجاز فى العمل الفنى. والانجاز يفترض التنظيم والتوجيه
والسيطرة على الانفعال، ذلك لأن العمل العشوائى يتحول مع الانسان إلى فعل موجه يسيطر عليه
الانسان. والانسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فنى يستطيع
الانسان إبداعه إنما هو نفسه، أى أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من
الإبداع، ووصفه بأنه أصدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبداع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو
جوته نفسه⁽⁵⁾.

(4) Nietzsche, The Genealogy of Morals. Thransl. By Golifing, PP. 178-179.

(5) Nietzsche: Beyond God and Evil. Transl. Cowan P. 3-6.

ويرى نيتشه أن الأوبرا المعاصرة له إنما هي الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة، فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والغناء والرقص والموسيقى الآلية. وأدخل "أسخيلوس" لأول مرة الملابس المفضضة draperie بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

ولم تكن التراجيديا القديمة تعتمد في تأثيرها الجماهيري على الكلمة ولا على الحدث أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساساً على الموسيقى، وما ذهب إليه أرسطو من تغليب أهمية الحدث أو العقدة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأياً محدوداً بما شاهده أرسطو في عصره .. والحقيقة أن لب التراجيديا القديمة وجوهرها إنما كان العذاب Pathos والآلام التي يعانيها البطل. وكان التعبير المباشر عن هذا العذاب بالموسيقى والرقص وهنا يتضح خطأ من يتصورون أن لب التراجيديا هو الحدث action.

ولقد أخطأ فاجنر نفسه هذا الموضوع كما أخطأه كثير من علماء الفيلولوجيا الذين تناولوا بالتفسير كلمة "دراما" فلم ينتهروا لأصلها الطقسي أو الديني.

ونتيجة لهذا الفهم العاطفي انصرف فاجنر عن تراث الموسيقى ولم يعد ينتمي لتاريخها بقدر ما أصبح يعبر عن الجانب التشيلي.

وإذا كان نيتشه قد توسم في فاجنر القدر على بحث روح الموسيقى في مؤلفاته الموسيقية والأوبرالية إلا أنه ما لبث أن انقلب عليه وقاطعه وأصبح الانقلاب موضوعاً جديراً بالدراسة والتفسير.

يقول نيتشه إن الذي أثاره ولم يعد يحتمله عند فاجنر هو ميوله الاستعراضية ووضعه القيم الموسيقية موضعاً ثانوياً بالنسبة للأفكار العقلية. ومن هنا فقد بدت موسيقى فاجنر لنييتشه في نهاية الأمر وحشية مصطنعة حتى سماها "بالسيروكو" واتهم فاجنر بأنه ليس موسيقياً بالأصالة وإنما هو بالإصالة عظيم وممثل. ولعل مرض نيتشه واعتلال صحته النفسية قد جعله في النهاية لا يحتمل من الموسيقى إلا ما كان منها رقيقاً أو ذا لحن^(١). يقول إن موسيقى بيزيه Bizet هي الوحيدة التي أصبح يحتملها. على أي الحالات فقد احتلت الموسيقى عنده مكانة خاصة إذ عدها الفن المعبر عن روح الشعب وإن كانت أبداً الفنون تطوراً ذلك لأنها لا تكتمل إلا بعد نضج الحضارة. فموسيقى هندل مثلاً هي التي عبرت عن روح العصور الوسطى المسيحية. ولكن لم يحدث هذا إلا بعد أن كان التصوير الهولندي قد اكتمل ولذلك فقد شبهها بأغنية البجعة، إنها أحمل إبداع تقدمه الحضارة بعد اكتمالها.

(١) انظر د. غزاد زكريا، نيتشه - نوابع الفكر الغربي، دار المعارف ١٩٥٦ ص ٢٢ إلى ص ٣٥.

ولقد صدق شوبنهاور حين رأى فى الموسيقى فنا يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة^(٧) وهى بالتالى تعبير عن جوهر الوجود أو عن الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر. وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لايجوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التى تنشئ الجمال الشكلي أو الصور الجميلة لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هى نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وقد أرجع نيتشه ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى، هذا التحلل الذى أعقبه التصلب "الدورى" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقد فقدت التراجيديات اليونانية جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفنى، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيسية. ومن هنا فقد سماه بالرجل النظرى وممثل الأخلاق الذى يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذى يستبدل بالفرن العلم والبحث النظرى. ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديات الاغريقية دور الاحتضار وقد مثل يوريبندس لحظات احتضارها لتأثره بجدل سقراط.

ونشأت عن التراجيديات الكوميديا الجديدة الأتيكية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تعلق شعراء الكوميديا يوريبندس وعلى. رأسهم مينندر وميليمون الذى ود لو شق نفسه ليلحق بيوريبندس فى العالم الآخر، ولقد مهد يوريبندس لشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين.

يقول نيتشه فى النهاية "لننظر إلى الظواهر المشابهة فى عصرنا الحاضر الذى يفصح عن تعطش رهيب للعلم والمعرفة وكلاهما عدو لدود للرؤية التراجيدية". وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوروبية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الاحساس الباطنى أو القوى الإرادية التى عدها المصدر الأول للإبداع والخلق الفنى. وبذلك أعلن فى نهاية القرن التاسع عشر ذلك الاحتجاج الصارخ على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية ولبضخ فى فلسفته الجمالية بذور هذه الاتجاهات المعاصرة للوجوديين والسورياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه رؤى جديدة لفنونهم واكتشافات حطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الفلسفة التقليدية وكانت نقطة بدء لتلك الاتجاهات المعروفة اليوم باسم اللامعقول فى الأدب والفن.

(٧) انظر النص (٢) الملحق بهذا الفصل.

نصوص مختارة من كتاب نشأة التراجيديا عند اليونان

(١)

إن الإلهين راعيا الفنون أبوللون وديونيسوس يوحيان إلينا بتناقض كبير في أصول وغايات عالم اليونان: تناقض بين فن النحت أو الفن الأبوللوني والفن اللاتشكيلي فن الموسيقى أو فن ديونيسوس - وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنباً إلى جنب، وغالباً ما اشتبكا في صراع صافر فأبدعا إبداعاً متجدداً قوياً. ذلك الإبداع هو الفن. وبازدياد حدة هذا الصراع المستمر انتهى الأمر بمعجزة ميتافيزيقية للإرادة الهلينية حين اتحدا ببعضهما فأنمرا ذلك الأثر الفني الديونيسي الأبوللوني على السواء أي التراجيديا الأتيكية.

ولكى تمثل هذين الدافعين تماماً لتصور مجالين مختلفين: مجال الحلم *rêve* ومجال السكر *ivresse* إن هذه الظواهر الفيزيولوجية تعكس نفس التناقض الموجود بين العنصر الأبوللوني والعنصر الديونيسي، ففي الحلم كما يقول كريستوس تمثلت الصورة الرائعة الإلهية للنفس الإنسانية وفيه أيضاً أدرك النحات تكوينها البهي الفائق على الانساني.

ولو سفل شاعر اغريقي عن أسرار الخلق الشعري لذكر أنه الحلم وأجواب بإجابة مماثلة لهانس ساكس في *Meistersinger*.

هاك يا صديقي ما يفعله الشاعر

إنه يفسر ويدون أحلامه

فاصديقي القول بأن أصدق ما يعتقد الإنسان

بترأى له في الحلم

وكل الشعر ليس إلا

تفسيراً لأحلام حقيقية

فمظهر العمال الذي يتوج عالم الأحلام الذي يخلقه الفنان الأصيل هو شرط الفن التشكيلي ونعده أيضاً بالنسبة لفن الشعر. إننا نتجهج عندما نتأمل الأشكال فى أحلامنا، ليس فيها أبداً ما هو نافه أو زائد عن الحاجة.

وعلى الرغم من حيوية الحقيقة التى نراها فى الحلم فإنه يداخلنا شعور غامض بأننا ليست سوى مظهر.

تلك هى على الأقل تجربتى وهى تجربة حارية عادية يمكننى إثباتها بشواهد عديدة من الشعراء .. وإن كل من له اتجاه فلسفى يشعر بأن وراء هذه الحقيقة التى نعيشها توجد حقيقة أخرى مخالفة، وقد رأى شوبنهاور فى هذا الإدراك الذى يتناول الناس والأشياء بوصفها اشباحاً وأحلاماً قدرة فلسفية فى الانسان. كذلك كل من له شعور فنى ينظر إلى الحلم نظرة الفيلسوف للوجود، إنه يميل لملاحظتها عن قرب ويستمد منها تفسيراً للحياة ويتعامل بها ليتدرب على الحياة، وهو لا يتأثر بالصور الحسية المرحية فحسب بل يشاهد أيضاً الصور القاسية الحزينة القائمة لا بوصفها مجرد لعب بالظلال بل بوصفها مظهر، وفى غمرة الحلم المرعب يقنع الانسان نفسه بالاستمرار فى الحلم قائلاً لنفسه إنه ليس إلا مجرد حلم مما ثبت أننا فى أغوارنا نشترك فى تذوق لذة الأحلام.

ولقد جسد الاغريق هذه السعادة بالحلم من أبوللون. وأبو للون هو إله القوى التشكيلية وهو أيضاً إله النبوءات وهو الذى بحكم اسمه المضى إله النور يتوج على عالم العيال.

وإن اكتمال هذه الحالات اللاشعورية فى مقابل الحياة اليومية العقلية ترمز لقدرة التنبؤ بل إن كل الفنون على العموم تيسر الحياة وتقنعنا بأنها تستحق أن نعيشها. لكن لابد أن نتذكر دائماً التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفلسفى لإله النحت.

لابد أن يكون بعينه ذلك البريق المثل بضوء الشمس حتى لو كان غاضباً ويظل له جمال المظهر لينطبق على أبوللون وصف شوبنهاور عندما يتحدث الانسان الذى تغلفه حجاب المايا^(٨).

"كما يثبت البحار فى زورقه الصغير وسط مياه البحر اللامحدود من كل الجهات المتلاطم الأمواج، كذلك يثبت الفرد هادئاً فى خضم عالم من الأحزان ناكياً — متيقناً من مبدأ فرديته Pinciupium individualionis.

(٨) انظر العالم كإرادة وتصور، ص ٤١٦.

كذلك يمكننا أن نصف أبوللون بأنه ينطوى على الإيمان بهذا المبدأ وهدوء الإنسان المتمسك به ونعد أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله.

ولقد وصف شوبنهور فى نفس مؤلفه الرهبة التى تغمر الإنسان عندما لا يقوى على تفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلاً استثنائياً لا يفسره مبدأ العقل.

وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة التابعة من أعماق الإنسان أو الطبيعة فى لحظة انحصار مبدأ الفردية فإننا ندرك طبيعة الديونيسية التى سوف نتعرف عليها تماماً بتشبيها بالسكر.

فتحت تأثير المعدرات التى يذكرها الديداليون فى غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويعم الفرحة تصحو هذه الانفعالات الديونيسية، ومن غمرتها تنسى الذات نفسها.

كذلك حدث فى العصور الوسطى فى ألمانيا حين تواجد عدد الجماهير الشاذة الراقصة بدافع هذا العنصر الديونيسى.

إننا نكتشف فى رقصات القديس جون والقديس فيتوس St. Vitus الحركات الباغية للإغريق فى تاريخها القديم فى آسيا الصغرى وفى "سكاي" Sacaea.

وقد يقلل البعض من شأن هذه الظواهر إذ يعدها أمراضاً شعبية وذلك بدافع الاحتقار أو الرأفة الصادرة عن "صحتهم النفسية" غير أن هؤلاء البائسين لا يمكنهم أن يتصوروا هزال صحتهم العقلية إن قورنت بالحيوية الدافقة للمنشددين الديونيسيين. وبفضل السحر الديونيسى لا يلتحم بالإنسان بل تحتفل الطبيعة نفسها بهودة إنها الشارد بعد طول عناء وقسوة.

وتكشف الأرض عن خيراتنا وتدنو وحوش الجبال والصحارى بسلام من عربة ديونيسوس المزادنة بالورد والرياحين.

لقد تحطمت السدود بين الإنسان والإنسان وتحت سفر الانسجام الكلى لا يحس كل واحد بأنه قد اتحد باخيه فحسب بل كأن حجاب المايا قد تقطع وتناثر أمام الوحدة الأولية. فبالأنشاد والرقص يعبر الإنسان عن عضويته فى المجتمع الأسمى إذ قد نسى الكلام والمشى وانطلق راكضاً فى الفضاء فيصدر عنه أصوات تفوق الطبيعة على نحو ما تحدثت الوحوش ... إنه يحس بنفسه إلهاً ويمضى مسحوراً بنشوته مثل الآلهة التى شاهدها تسير فى أحلامه — لم يعد فناناً بل تحول هو نفسه إلى عمل فنى.

لقد حاولنا أن نوضح أن التراجيديا قد انتهت عندما فقدت روح الموسيقى وهى التى لم تنشأ إلا فى حضن هذه الروح ... ولكى نتيبن مصدر اقتناعنا سوف نتناول بعض الظواهر المماثلة فى الساعة الراهنة ولا بد أن نواجه الصراع الدائر فى عالمنا الحاضر بين تعطش دائم متفائل للمعرفة من جهة وحاجة تراجيدية للفن من جهة أخرى.

وسوف استبعد باقى الغرائز المعارضة للفن وخاصة للتراجيديا والتى تؤكد نفسها اليوم ومنها الفارس والباليه. ولن تناول إلا العدو الأشهر للنظرة التراجيدية للعالم ألا وهو العلم وجوهره تفاعل وسلفه الأول هو سقراط.

وسوف أثير إلى القوى التى يمكن أن تحقق آمال سعيدة للشعب الألماني ونهضة جديدة للتراجيديا.

وقبل أن ندخل فى هذا الصراع لتسلح بالحقائق التى توصلنا إليها، سوف نركز بصرنا على القانونين الإلهيين (الاستطقيتين) للفن عند الاغريق أبوللون وديونيسوس وتبين فيهما ممثلين لعالمين من الفن مختلفين فى طبيعتهما وأهدافهما. ويظهر لى أبوللون على أنه تجسيد لمبدأ الفردانية فى حين تنقطع رابطة التفرد فى المبدأ الصوفى الديونيسى الذى يصلنا بلب الأشياء.

وهذا التناقض الذى يفصل بين الفن التشكيلي الأبوللوني والفن الموسيقى الديونيسى قد كان أوضح ما يكون فى ذهن مفكر من أعظم المفكرين أمكنه بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانية أن يتبين ما فى الموسيقى من خاصة متميزة كل التمييز عن سائر الفنون الأخرى، إنها صورة مباشرة لسلادة وهى تمثل بالتالى الوجود الميتافيزيقى لكل العالم الفيزيقى — أى الشئ فى ذاته مقابل الظواهر^(٩).

وقد أيد ريتشارد فاخر هذه الحقيقة الجمالية الأساسية — التى تعد أساساً لكل استطقاً — عندما أكد فى مؤلفه "بيتهوفن" أنه لى نحكم على الموسيقى ينبغى لنا أن نلجأ إلى مبادئ استطقية مخالفة كل الاختلاف لكل ما نعتمد عليه فى الحكم على الفنون التشكيلية الأخرى. وأكد على أن هذه المبادئ لا تستمد من مقولة الجميل — لقد تورطت الاستطق فى خطأ حين اعتمدت على فكرة الجمال السائدة فى مجال الفنون التشكيلية وطالبت الموسيقى بأثر مشابه لأثار الفنون التشكيلية أى طابعتها بإنتاج اللذة المستمدة من الأشكال الحميلة.

^(٩) انظر شوبنهاور، العالم كإرادة وتمثل. ج ١ ص ٣١٠

Wold as Will and Idea. & p. 833, 6 th ed. in trans. by Haldane & Kemp.

لقد تبينت هذا التناقض وأحسست بحوهر التراجيديا اليونانية التى تكشف عن العبقرية اليونانية. ويمكننا أن نتناول المشكلة الأساسية عندما نضع هذا السؤال .. ما هو الأثر الاستطيقى لهذه القوى الأبولونية والديونيسية حين تتدخل فى التراجيديا؟ أو ما هى علاقة الموسيقى بالصورة الحياتية image وبالتصور concept؟

لقد أشاد ريتشارد فايجر برأى شوبنهاور الثاقب فى هذا الموضوع الذى سنورده بالنص من كتابه العالم كإرادة وتمثل^(١٠).

"لكل هذه الأسباب يمكننا أن ننظر إلى عالم الظواهر من جهة والموسيقى من جهة أخرى على أنهما تعبيران مختلفان عن نفس الحقيقة"^(١١).

فالموسيقى بوصفها تعبيراً عن الكون هى نفسها لغة عامة لأقصى درجة وعلاقتها بالتصورات كعلاقة التصورات العامة بالأشياء الجزئية، غير أن عموميتها universality ليست على الإطلاق عمومية فارغة مستمدة من التجريد، إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التى هى على الرغم من أنها صورة عامة لكل الأشياء الممكنة فى الخبرة وتنطبق على كل شئ بطريقة أولية إلا أنها ليست مجردة بل محسوسة عينية ومحددة تماماً - وعلى ذلك فإن كل الدوافع والانفعالات وكل مظاهر الإرادة وكل الظواهر الباطنة فى الإنسان التى يضعها العقل تحت مجال الشعور يمكن التعبير عنها بعدد لا نهائى من الألحان الممكنة، ولكن بطريقة عامة بالشكل لا بالمادة وبحسب الشئ فى ذاته لا بالظواهر، كما لو كانت بالروح لا بالجسد.

وهذه العلاقة العميقة بين الموسيقى وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقى حين تصاحب نظراً أو فعلاً أو حدثاً يبدو لنا أنها تكشف عن معناه فى أغوار أسرارها فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير.

وهذه العلاقة تفسر لنا أيضاً أنه عندما نستغرق فى سماع سيمفونية مثلاً فترأى لنا أحداث الحياة والعالم - ولا يقدم لنا التفكير العقلى أى تساؤل بين هذه الموسيقى والأشياء التى نظن أن رأيناها، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل الفنون الأخرى فى هذه النقطة وهى أنها لا تقدم صورة الظواهر أو الموضوعية الكاملة للإرادة بل تقدم الصورة المباشرة للإرادة وهى تقدم الوجود الميتافيزيقى لكل الأشياء الفيزيقيّة أى الوجود فى ذاته لكل الظواهر.

(١٠) جزء ١ ص ٣٠٩.

(١١) يقصد شوبنهاور بالحقيقة الإرادة.

ويمكن بالتالى أن نقول عن العالم إنه موسيقى متحسدة كما أنه أيضاً الإرادة متحسدة.

وفى هذا نجد تفسيراً لما تقدمه الموسيقى من لوحات ومناظر الحياة الواقعية والعالم وتؤكد معناه فى حدود أن لحنها مماثل لجوهر الظواهر، ويترتب على ذلك أنه يمكن أن ترافق الموسيقى الشعر والغناء والتمثيل أو كلها فى الأوبرا.

ذلك لأن الألحان تشبه الأفكار الكلية - إنها تقديم تجريدى للواقع - فالواقع أو عالم الأشياء الجزئية يقدم العنى الجزئى الفردى أو الحالة الفردية المحسوسة للتصورات الكلية.

ولكن هناك فرق بين عمومية التصورات وعمومية الألحان، فالتصورات لا تحتوى إلا على الأشكال التى جردناها من الحقائق العينية أو القشرة العارضية المنزوعة عن الأشياء - أما الموسيقى فهى على العكس من ذلك تحتوى على الماهية الحوائية الباطنية السابقة على كل الصور أو على نواة الأشياء.

ويمكن التعبير عن هذه العلاقة بلغة اسكولائية فنقول إن التصورات هى كليات تالية على الأشياء *universalia post rem* فى حين تعبر الموسيقى عن الكليات السابقة على الأشياء *universalia ante rem* أما الحقيقة فهى الكليات فى الأشياء *universalia in rem* أما إن أمكن وجود علاقة بين مؤلف موسيقى وتمثيل شئ عيى فمرجع هذا أن كليهما تعبير عن حقيقة أو عن ماهية باطنية للعالم.

وعندما يتوفر تحقق هذه العلاقة أى عندما ينجح المؤلف فى التعبير بلغة الموسيقى العالمية عن حركات الإرادة التى هى جوهر الحوادث يصبح اللحن الغنائى أو الموسيقى الأوبرالية معبرة ولكن يشترط أن يتم اكتشاف هذا التشابه بين هاتين الحقيقتين بغير تدخل العقل الواعى وباتصال مباشر بجوهر العالم.

ولا ينبغى أن تكون محاكاة واعية وإرادية وتتحقق بواسطة الأفكار وإلا فسوف تقصر الموسيقى عن التعبير عن الجوهر الباطنى أو الإرادة ذاتها إنها ستكتفى بمحاكاة مظهر الإرادة بطريقة غير كاملة وهذا هو ما نراه فى كل موسيقى محاكية".

ويذهب شوبنهاور إلى القول بأننا نفهم لغة الموسيقى التى هى لغة الإرادة بطريقة مباشرة ويشار عيالنا إلى خلق الصور على هذا العالم الروحانى الذى يحاطبنا، هذا العالم الخفى الحياش بالمشاعر ونحن نميل إلى أن تمثله فى الواقع العيى بأمتلة مشتبهة له.

ومن جهة أخرى فإن الموسيقى المطابقة له ترتفع بمعنى الصورة الخيالية والفكرة المتصورة. والفن الديونيسي يؤثر على الملكة الاستطيقية الأبولونية تأثيراً مزدوجاً، فالموسيقى توحى برؤية رمزية للحقيقة الديونيسية كما أنها تضيء على الصور الخيالية الرمزية أسمى معانيها.

ومن هذه الظواهر المعقولة القابلة للدراسة انتهى إلى القول بأن الموسيقى فادرة على توليد الأسطورة وخاصة الأسطورة التراجيدية أى التي تعبر بالرموز عن الحقائق الديونيسية.

أما عن الشاعر الغنائي^(١٢) فقد ذكرت كيف تحاول الموسيقى أن تعبر عن طبيعته بصور أبولونية.

وإذا تصورنا أن الموسيقى فى أعلى صورها تسعى إلى أعلى أشكال الرمزية فينبغى لنا أن نسلم بأنها تجد التعبير الرمزي مناسباً لحكمتها الديونيسية. ولن نجد هذا التعبير إلا فى التراجيديا.

إن العناب التراجيدى لا يمكن أن يستمد من طبيعة الفن الذى نتصوره بحسب مقولة المظهر والجمال فحسب، وإنما يمكننا أن نفهم حقيقة الفرح المستمد من فناء الفردية من روح الموسيقى وحدها.

ذلك لأن الأمثلة المتعلقة بهذا الفناء إنما تكشف لنا عن ظاهرة الفن الديونيسى الذى يعبر عن الإرادة التى تتجاوز مبدأ الفردية، ذلك لأن الحياة تستمر برغم كل أنواع الدمار.

إن الفرح الميتافيزيقى الصادر عن الفن التراجيدى إنما يترجم الحكمة الديونيسية الغريزية اللاشعورية إلى لغة من الصور الخيالية، والبطل الذى هو أعلى مظاهر الإرادة ينتفى وجوده لأنه ليس إلا ظاهرة، أما الحياة الخالدة للإرادة فلا تتأثر بالهاته.

إن الذى تلعنه التراجيديا هو "أنا نؤمن بالحياة الخالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة".

أما الفن التشكلى فإنما يستهدف غاية أخرى مخالفة كل الاختلاف: إذ يتنصر هنا أبولون على عذاب الفردية ويحقق مجدداً باهرراً لخلود الظاهرة — وهنا يتنصر الجمال على الألم المباطن للحياة وينتفى الألم من قسماط الطبيعة.

(١٢) The lyrist.

أما في الفن الديونيسي وفي رمزية التراجيدية فتخاطبنا الطبيعة نفسها بلغة واضحة صريحة
لتقول لنا :

"كونوا مثلي! إنني الأم الأولية الخالقة إلى الأبد، وراء السيلان المستمر للظواهر، أفرض
الوجود، وأكتفي بذاتي دائماً وسط الظواهر" ^(١٣).

(١٣) F. Nietzsche, "la Naissance de la tragedie." trad, Par Geneviève Bainquis,
Gallimard, Clifton, Clifton, 1959, pp. 17-21.
F. Nietzsche, "The birth of Tragedy from the Spirit of Music, trans. by Fadino.

الفصل الخامس

ليون تولستوى

والثورة الاشتراكية

١٨٢٨ - ١٩١٠

عندما كتب ليون تولستوى مؤلفه ما هو الفن^(١) عام ١٨٩٦ كان القرن التاسع عشر أوشك على الغروب وكانت مذاهب النقد الفنى والأدبى قد خلقت معارك عنيفة وأثمرت شعارات متعددة خاصة لدى رواد الواقعية والطبيعية فى الفن والأدب، وأنفق معهم المفكرون الاشتراكيون على ضرورة إرتباط الأدب والفن بتصوير الواقع الاجتماعى خاصة بعد أن تفاقمت مشكلات المجتمع الصناعى فى أوروبا وفى فرنسا بالذات، ودعا المفكرون والنقاد أن يصور الفن هذه المشكلات وكان لهذه الدعوة من الإقناع والأصالة مما أدى ببعض الشعراء الرومانتيكيين إلى الاستجابة لهذه الدعوة فكتب فكتور هوجو قصة البؤساء استجابة لهذه الدعوة، غير أن جماعة من الأدباء والفنانين رأت أن تخرج الفن والأدب عن أى موضوعات معينة وانتهت إلى انفصال الفن عن محال الأخلاق ورفعت شعار الفن للفن، ثم إلى اتجاه هروب من الواقع وألوان من الترف والبحث عن عالم مثالى والتغنى بالجمال الأفلاطونى. وكانت هذه الدعوة تتمشى وحياة الترف للبرجوازية المترفة فى ظل الامبراطورية الثانية فى فرنسا. وكانت هذه النظريات بالذات هى التى شاعت خاصة فى فرنسا وانهلثا وهى التى أثارَت عند المفكرين الاشتراكيين والديمقراطيين فى روسيا القيصرية رد فعل تبلور خاصة فى ثورة ليون تولستوى على الفن المنحدر لدى الطبقة الرأسمالية المترفة التى اتخذت من الفن وسيلة لملء فراغها والقضاء على مللها وسأَمها بأنواع شتى من التسلية التى لا تليق بالفن الحاد.

وأكد تولستوى ما للفن من تأثير على الحياة يجعله غير مستقل عن محال الدين والأخلاق، إنه قوة فعالة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلى الآفاق وتنحط به إلى أحط المستويات. وكان تولستوى فى سن الثانية والستين حين نشر كتابه هذا عن الفن أى بعد ثلاثين عاماً من نشر كتابه

^(١) Tolstoy : What is Art, Trans. Aylmer Maude. 1905.

الحرب والسلام وبعد تسعة عشر عاما من نشر روايته "أنا كرينا"، وعلى الرغم من أنه كتاب دار معظمه حول تعريف الفن وقضاياها المختلفة ولم ترد فيه كلمة الثورة إلا أنه يعدّ مع ذلك سحلاً تاريخياً حمل بذور ذلك الصراع العنيف الذى تبلور فى نهاية القرن التاسع عشر بين الطبقة العاملة والطبقة الارستقراطية فى روسيا القيصرية. وهو يعد من أهم المحاولات التى شاهدها علم الجمال الاجتماعى فى تأميم الثقافة، ومؤشراً لما حدث بعد ذلك من ثورات اندلعت على أرض بلاده وتحققت بفضلها الاشتراكية الماركسية فى ثورتى ١٩٠٥، ١٩١٧ ومن أجل الذين قاموا بهذه الثورات كتب تولستوى كتابه ما هو الفن. وقد راع تولستوى تلك الهوة العميقة التى تفصل بين الفن الأوروبي فن الطبقة المترفة فى روسيا وبين ذوق الجماهير الشعبية التى لا تفهمه ولا تستوعبه ورأى أن الفن الأوروبي قد وصل إلى نقطة حرج فيها عن أداء مهمته الأصلية فى المجتمع مهمة نشر القيسم الإنسانية والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب. وكان لهذا الجانب النقدى من فلسفة الفن عند تولستوى أثره الكبير خاصة عند رواد الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما عن تعريفه للفن فهو تعريف بنأى عن الأخذ بالتصورات التى تدور حول فكرة الجمال الغامضة أو التعريفات اللاذبة التى تعرف الفن بأنه ما يشبع فى الانسان لذات معينة، وإنما يعرف تولستوى الفن بأنه نشاط إنفعالى أو هو بمعنى أدق لفة وتوصيل للانفعالات، وقد سبقه فى هذا التفسير للفن المفكر الفرنسى أوجين فيرون Veron الذى ذهب فى كتابه الاستطبيقاً^(٢) L'Esthetique إلى القول بأن بعض الفنون لا يمكن تعريفها بأنها تعبير عن الانفعالات لأنها فنون زعفرية decoratives غايتها فى المقام الأول خلق الجمال وهى الفنون التشكيلية على العموم، غير أن هناك قسم آخر من الفنون وهى الفنون التعبيرية expressives وتلك غايتها التعبير عن الانفعالات وعلينا عندما نقيم الفن التعبيرى ألا نقيمه بمعايير الجمال واللذة بل بمعايير التعبير والمعنى إذ تغلب على هذه الفنون الذاتية لا الموضوعية وفى حين سادت الفنون الزعفرية العالم القديم صارت لهذه الفنون التعبيرية السيادة فى العصر الحديث.

وقد عادت هذه النظرية للظهور مع بعض الاختلاف عام ١٨٩٦ عند ليون تولستوى فى كتابه ما هو الفن، ففى حين أكد فيرون أن الفن تعبير عن الانفعالات أضاف تولستوى، أن الفن ليس مجرد تعبير، وإنما هو توصيل للانفعالات، أو هو بمعنى آخر لغة من الانفعالات، وتعريف تولستوى

(2) Eugene Véron: L'Esthétique. 1878.

للفن بأنه نوع من اللغة هو تعريف أخذ به أكثر مذاهب علم الجمال الحديث، فها هي سوزان لانجر في العصر الحاضر تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة في الإنسان على لغة المنطق، ومنذ تقدم البحث في الرموز ودلالاتها فيما يعرف باسم السمانتيك تؤكد ووضع تعريف الفن بأنه نوع من اللغة الرمزية.

فإذا حاولنا البحث فيما قدمه تولستوى من إجابة على السؤال ما هو الفن؟ فإنما نجدها باختصار في قوله إن الفن هو توصيل للانفعالات ووظيفته بالتالي تشبه وظيفة اللغة، ولكن في حين تقدم اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الكلمات أو الألوان، ولا يقتصر الاتصال الذي يقوم به الفن بين أفراد المجتمع بعضهم وبعض، بل يقوم بمهمة التواصل بين الأجيال المختلفة بل تتصل الحضارات ماضيها بحاضرها وحاضرها بمستقبلها يقول:

"إن الناس سوف تفهم معنى الفن إذا كفوا عن تصور أن غاية هذا النشاط هو الجمال أو اللذة، ففي مظهره الذاتي يكون الجمال هو في الشعور بلذة معينة، وفي مظهره الموضوعي هو الكمال الذي نحصل عند إدراكه بلذة معينة فتعريفات الفن التي تستند على فكرة الجمال تنتهي إلى أنه أنواع من اللذة، إن وظيفة الفن هي أن تبعث في الغير شعوراً سبق لنا أن عايناه بواسطة الحركات أو الألوان أو الأصوات أو الصور اللغوية إنه وسيلة اتحاد بين الناس لا غنى عنها لتقديم الأفراد والمجتمعات.

وقد استمد تولستوى معايير في النقد الفني بالاعتماد على هذه المهمة التي حددها للعمل الفني فرأى أن انتشار العمل الفني هو مقياس لأصالته وجودته، أما إقتصاره على فئة ضيقة أو طبقة محددة فإنما هو دليل على زيفه وعدم أصالته يقول مفسراً معياره هذا في النقد الفني:

"عندما نقول إن عملاً فنياً ما جيد ولكنه غير مفهوم لأغلبية الناس فإنما يشبه قولنا إن نوعاً ما من الطعام شهى جداً ولكن أكثر الناس لا يمكنها أن تذوقه ... إن العمل الفني الأصيل لا يحتاج لتربية عقلية على نحو ما ينبغي أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلاث، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفني الجيد وقد لا يفهمه المثقف المنحرف عن الدين ... وقضلاً عن ذلك لا يمكن أن يكون العمل الفني موضع تفسير، لأنه لو كان من الممكن تفسيره

باللغة العادية لعبير عنه الفنان باللغة والكلمات والعمل الفني
الأصيل يلقي الفواصل بين الفنان والمتلقي في التقارب والاتصال
تكون قوة الفن"

كذلك ينتهي تولستوى إلى ضرورة الثقة الكاملة في ذوق العامة البسطاء من الناس وهو لا
يقف عند حد استبعاد الفن المنحدر الذى يدور حول موضوعات الجنس والحب لإزالة ملل الطبقة
المترفة بل يذهب إلى القول بإقصاء روائع الفن فى الحضارة الأوروبية منذ النهضة حتى ايامه،
فاستبعد موسيقى الأوبرا المعاصرة له وحمل على موسيقى فاجنر بوجه خاص لاغراقه فى التعقيد
الدرامى ومحاولته إحياء الدراما الاغريقية البعيدة عن فهم الجماهير الشعبية، بل ذهب تولستوى فى
تشدده الأخلاقى إلى حد رفض السمفونية التاسعة لبيتهوفن رغم ما انطوت عليه من مضمون إنسانى
عظيم بدا بوضوح فى نشيدها الختامى الذى يتغنى بحبة البشر كذلك يستبعد الكوميديا الإلهية
ومعظم شعر شكسبير وجوته ويبدو من كل هذا أن تولستوى قد تورط إلى أبعد حد وإلى نهاية
الشروط فى تمسكه بمعيار فى النقد لا يحاول الارتفاع بذوق الجمهور إلى فهم أروع آثار الحضارة
الغربية ولعل دافعه إلى ذلك هو محاولته تطبيق فلسفته الاجتماعية فى العدالة أو المساواة على مجال
الفن، وهذا مالم يذهب إليه حتى الماركسيون فى عصره الذين أكدوا ضرورة ارتباط الفن بالقيم التى
تشيد بالعمل الانسانى والعدالة الاجتماعية، إلا أنهم بحثوا فى تاريخ الفن عن مقدمات تدعم نظرتهم
فى الواقعية الاشتراكية وطالبوا بتربية ذوق الجمهور.

والملاحظ أن المعيار الذى أخذ به تولستوى فى النقد الفنى إنما هو معيار كمى يقدر قيمة
العمل الفنى بعدد الرسوم التى تتأثر به وبناء عليه ينقلب كثير من القيم الفنية الأصيلة حين تستبدل
الأصالة بالسهولة، ذلك لأن أكثر الناس سوف تفضل بلا شك الأسهل لا الأجود وبناء عليه سوف
تتخذ بعض الأغاني الشعبية الشائعة فى ريف بلد ما قيمة أكبر من أوبرا موزارت أو مسرحيات
شكسبير ما دامت سوف تجذب جمهوراً أكبر من سكان هذا الريف.

وقد ترتب على معيار السهولة التى تورط فيه تولستوى نتيجة أخرى ظهرت فى تعامله
الشديد على نقاد الفن، إذ اتهمهم بأنهم طبقة تشجع فساد الذوق، وأنهم بادعائهم الاختصاص قد
أساءوا إلى الفن والذوق لسلبهم عملاً كان ينبغى أن يترك للمجتمع بأسره بحيث توكل مهمة تقييم
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فيما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد أن يعود فى الحكم على
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فيما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد ان يعود فى الحكم على

الأعمال الفنية إلى ما كانت الديمقراطية اليونانية تقوم به من حكم على الأعمال الفنية أيام سقراط وأفلاطون ولعل أهم الأسباب التي دفعت تولستوى إلى التورط في هذه الآراء عن النقد الفننى ترجع إلى رآيه فى علاقة الفن بالدين، فقد عد الفن وسيلة لتحقيق القيم الدينية التى تمثلت عنده فى تعاليم المسيح وفى المحبة بين البشر والتسامح المميز للمسيحية المبسطة يقول:

" إذا قربت المشاعر التى يوصلها الفن إلى الناس المثل التى تدعو لها أديانهم كانت هذه المشاعر جيدة أما إذا عارضت هذه المثل فهى سيئة ... ومنذ ذلك الوقت الذى فقدت فيه الطبقات العليا ثقتها بالدين والمسيحية صار الجمال واللذة المستمدة منه هى المعيار الوحيد الذين يقيمون به الفن ...

وإن المشاعر التى يتلقاها الرجل العامل فى عصرنا من مثل هذا الفن ليست إلا مشاعر الحنق والاحتقار أما إذا دعا الفن للسمو الروحانى فإنه يصبح فى متناول الجميع، فإن لم يكن فى متناول الجميع فواحد من هذين الأمرين:

إما أن الفن لم يعد حيويًا أو أن ما نسميه فنا ليس هو الفن."

وقد كان المثل الأعلى الذى يرضى هذا الحس الدينى فى نظره هو فن العصور الوسطى الذى كان يصور كافة المشاعر الدينية لا لطبقة واحدة بل للإنسانية جمعاء. وقد بدأت أسباب فساد الفن فى نظره إبتداء من عصر النهضة حيث بدأت تنقطع أوصال الفن الحديث باليُبوع الذى كان يحمده بالإلهام فى العصور الوسطى يقول "ضللت بنابيع الفن حين اقتصر الفنان منذ بوكاتشيو إلى مارسيل بريفو على التعبير عن الحب والجنس ثم انتهى به الأمر إلى التعبير عن الملل عند بيرون وهابنى ثم فشا القموض بالإضافة إلى الفساد عند الشعراء الانحلاليين والرمزيين.

Décadants - Symbolistes

وعلى أساس هذا المضمون الدينى أراد تولستوى أن يقيم الفن، وعلى أساس هذا المضمون أيضاً أقام تولستوى معياره الشكلى الذى قيم به الفن على أساس درجة سربرانه فى الجمهور وقد عرض تولستوى نماذج من تاريخ الفن المستمدة من الوعى الدينى للمجتمعات المختلفة كتب لها دائماً الانتشار ومن أمثلتها ملاحم هوميروس والتراجيديا اليونانية التى استلهمت الأساطير الدينية وشعراء اليهود الذين استلهموا قصص العهد القديم، وفن العصور الوسطى الذى استلهم قصص الكتاب المقدس، يقول إن قصة يوسف الصديق والمسيح يصلب من أحل البشر، وسيكامونى ينبذ

الثراء، هي من قبيل الوحى الذى يهز مشاعر البشر اينما كانوا ويدعم مشاعر المحبة والأخوة العالمى، ورغم ما تورط فيه تولستوى من آراء بدت سذاجتها فى مجال النقد الفنى إلا أن فكرته عن قيمة الفن عموماً تتطوى على إيجابية، وذلك حين رفض أن يكون الفن مجرد تأمل أو رؤية تشيع اللذة فى الإنسان، وإنما هو أداة لتحقيق القيم الديمقراطية بين أفراد المجتمع وكانت دعوته لى ديمقراطية الفن على نقىض من دعوة معاصره الألماني فريدريك نيتشه الذى دعا إلى قيم مناقضة تماماً للقيم التى دعا إليها تولستوى القضاء على هذه الهوة التى تباعد بين ثقافة الصفوة والقاعدة الجماهيرية حارب نيتشه فقد دعا نيتشه إلى فن الصفوة المحبذ لقيم الإنسان الأعلى أو "السوبرمان" وعلى حين حاول تولستوى بكل قواه على بقاء هذه الهوة. لقد كانت دعوة تولستوى نحو ديمقراطية الفن هي الجانب الإيجابى من نظريته، وهذا الجانب الإيجابى هو الذى كتب له أن يعيش بعد الثورة الاشتراكية فى روسيا عند المفكرين والفنانين الديمقراطيين الاشتراكيين أمثال إسكندر بلوك ومايا كوفسكى ويليكانوف. فلو استعرضنا آثار هذه النظرية عند جميع هؤلاء فسوف نجد بلوك الشاعر السوفيتى الذى تبنى أسلوب الرمزية يفسر أزمة الثقافة الرأسمالية على أنها تعنى نهاية عصر وبداية عصر جديد يستلهم الفن فيه مشاعر الشعب وأساطيره. فكما استلهمت حضارة العصور الوسطى المسيحية روح شعوب البرابرة جاء الوقت الذى تستلهم فيها الحضارة الاشتراكية مشاعر الجماهير، ذلك لأن الفنان الحق هو من تتحد روحه بروح شعبه وتصل إلى جذور أمته ويستمد جذور الحق من فنه ورغم ماتبناه شعراء الثورة السوفيتية أمثال بلوك ومايا كوفسكى من أسلوب رمزى أو مستقبلى إلا أنهما ضمنا أشعارهما مضموناً ثورياً لكن بأسلوب مختلف عن أسلوب بوشكين أو تولستوى.

أما عن أهم مفكرى الديمقراطية الاشتراكية الذين ساروا فى طريق تولستوى من ضرورة تبنى الفنانين والشعراء لقضايا شعوبهم فيمكن أن نذكر بليكأنوف الذى حارب شعار الفن للفن كما حاربها تولستوى غير أنه رأى فى تولستوى أرسقراطياً متشالماً عابت آماله، فى عصر الصناعة فحن إلى البساطة الأولى. قال بليكأنوف^(٣) فى الرد على تولستوى "لقد ظل الكونت تولستوى حتى نهاية حياته سيداً كبيراً ولما عرف أن استغلال الشعب هو سبب ثرائه تنازل عن هذا الثراء ولكنه لم يدرك أنه لا ينبغي أن تقف عند حد عدم الاستغلال بل ينبغي أن نساعد الشعب المستغل على أن يكون علاقات اجتماعية تلغى التفرقة الطبقة وإمكانية استغلاله. أما عن موقفه الأخلاقى فهو موقف سلبى فهو لم يؤمن أبداً بالاشتراكية الماركسية مما يبعد بينه وبين مفكرى المادبة الاشتراكية.

(٣) انظر بليكأنوف الفن والحياة الاجتماعية.

ومما وجهه بليكانوف إلى نظرية تولستوى في الفن قوله:

"لقد اراد الكونت تولستوى أن يعرف الفن بأنه نقل للمشاعر في حين أن اللغة تنقل الأفكار. وليس هذا الرأي صحيحاً فإن الكلمات كما تنقل لنا الأفكار يمكن لها أيضاً أن تنقل المشاعر والانفعالات، والبرهان على ذلك أن الشعر المعبر عن الانفعالات والمشاعر ليس إلا لغة وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن بدوره لا يقتصر على نقل المشاعر بل يمكن لنا عن طريقه أن نقل إلى الغير أفكارنا لا بطريقة مجردة بل بتصويرها بواسطة الصور الخيالية Images إنه يقول إن في كل زمن وكل مجتمع من المجتمعات وجد دائماً حس دهنى سائد بين أفراد المجتمع وأن هذا الحس الدهنى هو الذى يحدد قيمة الانفعالات التى ينقلها لنا الفن ولكن أليس الفن بظاهرة اجتماعية وأنه بوصفه كذلك يمكن تحليله من وجهة نظر المادية التاريخية وهو تفسير يختلف كل الاختلاف عن التعبير المثالى للتاريخ، إن التفسير المثالى لسير التاريخ ولنظام المجتمع يفسر الواقع ابتداء من فكرة عقلية سابقة. فقد قال سان سيمون وهو من مفكرى الاشتراكية الخيالية إن النظام الديمقراطي عند اليونان كان تطبيقاً لتصوراتهم الدينية استمدوه من حياة الآلهة الأولمبية أما المادية فتقول على العكس من ذلك إن جمهور الأولمب كما تصوره الاغريق القدماء إنما هو صورة تعكس نظامهم الاجتماعى الديمقراطى^(٤١)".

ورغم هذا النقد الذى وجهه بليكانوف إلى تولستوى نجد لينين يعيد تقييم فكر تولستوى وفنه وبعده وجوركى وششسدرين أشد الفنانين تعبيراً عن روح الشعب الروسى وكتب خمس مقالات عن تولستوى بعد وفاته.

وصف لينين تولستوى فى هذه المقالات بأنه مرآة للثورة الروسية الأولى إذ عكس بفنه وفكره كل خصائص وسمات ثورة عام ١٩٠٥ فى إيجابياتها وسلبياتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما هدفت إليه هو محاربة الدولة ونظامها القيصرى والكنيسة وانحاضها وهذا هو ما دعا إليه تولستوى وأن تناقضات فكر تولستوى فى ثورته على المجتمع الطبقي وفى دعوته إلى العودة إلى البساطة الأولى وعدم مقاومة الشر، إنما تعكس لنا تناقضات الواقع الاجتماعى الذى أحاط بهذه الثورة الروسية الأولى. والحق أن لينين قد وصف تولستوى وأشاد بمقدرته الفارقة فى تصوير المجتمع الروسى فى عصره ووصفه بأنه إنما كان يفعل ذلك من وجهة نظر فلاح ساذج يعيش فى ظل النظام الرئاسى، وفى رأى لينين أن ما عبر عنه تولستوى إنما هو انعكاس لمشاعر ملايين الروس الذين كانوا قد بلغوا حد الكراهية لسلادتهم، ولكنهم لم يكونوا قد بلغوا بعد حد النضال الواعى الثابت العنيف ضدهم، يصفه لينين بأنه فلاح صميم حتى النعاع!

(٤١) المرجع السابق.

يقول: حتى اللحظة التي أقبل فيها هذا الرجل النبيل لم يكن فى أذهنا فلاح حقيقى ^(٥).

ويلخص الفيلسوف المحررى المعاصر جورج لوكاتش اختلاف التقييم الذى دار حول فلسفة تولستوى الجمالية فيقول فى دراسته فى الواقعة الأوروبية ^(٦) أن الأيديولوجيات الرجعية تدعى أن ذلك الواقعى الروسى العظيم ينتمى إليها وهى تبذل المحاولات لتصوره فى صورة المتناهم الصوفى المتعلق بأطراف الماضى، وهذا تزييف لصورة تولستوى يخدم هدفاً ثانياً من أهداف الأيديولوجيات الرجعية هو إعطاء انطباع زائف عن الاتجاهات السائدة فى حياة الشعب الروسى ونتيجة لذلك كله مرجحت أسطورة التصوف الروسى إلى حد أن قسماً هاماً من المثقفين رأى تناقضاً بين روسيا الجديدة الحرة التى انتصرت فى معركة التحرر عام ١٩١٧ وبين الأدب الروسى القديم، ولكن الزمن دحض كل هذه الدعاوى. ويطبق لوكاتش فى دراسته لتولستوى منهجاً يحرص فيه على بيان الأسس الاجتماعية التى قام عليها وجود تولستوى والقوى الاجتماعية التى تطورت تحت تأثيرها شخصيته ويتساءل: ماذا تقدم أعمال تولستوى؟ ويرى أنه كما ألقى جوركى بمرساته بين العمال الصناعيين، ضرب تولستوى جذوره وسط جماهير الفلاحين الروس وكلاهما كان مرتبطاً حتى أعماق روحه بالحركات الباحثة عن تحرر الشعب والكفاح من أجلها.

أما عن آراء تولستوى الجمالية فقد تسامت فى رأى لوكاتش إلى أرفع المستويات بما أظهرته من التكامل الانسانى ضد التشويهات المصاحبة بالضرورة للمدينة الرأسمالية، يقول لوكاتش ^(٧) لقد وجه تولستوى صراعه الفكرى أساساً ضد تجريد الحياة من إنسانيتها، ومضى بوجه الفن وجهة شعبية وجعل هذا التوجيه خطاً أساسياً لمذهبه الجمالى توجيه الفن صوب المشكلات الكبرى للحياة التى يمكن أن تفهم من جميع الناس بسبب عمقها وشمولها توجيه الفن إلى الوضوح القديم فى الشكل الذى جعل هومروس والانجيل يفهمان على جميع الناس، ويتنبأ تولستوى فى أحلامه الطوبالية عن مستقبل بلا كائنات طفيلية، بفن يكون قادراً فى المستقبل على أن يكون مفهوماً من أى عامل ويمكن بسبب ذلك أن يتفوق فى الأسس الشكلية على ما يصنعه المحدثون من مهارات فنية معقدة وتمحيصات غير مقبولة بالنظر إلى الفن من هذه الزاوية يلاحظ تولستوى أنه

(٥) لينين، رسائل عن الفن ..

(٦) أنظر دراسات فى الواقعة الأوروبية، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٢ مقدمة المترجم.

(٧) المرجع السابق ص ١٩٢ و ١٩٣.

مجرد خلط فوضوى لا يوجد فيه مقياس لما هو صواب وما هو خطأ، وكثير ما تظهر بعض الأعمال الفنية الكاذبة بسبب تفوقها التكنيكي أعلى وأسمى فنياً من الأعمال الأكثر أصالة وما من رجل من رجال الأدب أو العمال يمكنه أن يجد معياراً لذلك، ولكن الفلاح بما له من ذوق لم يفسد يستطيع أن يميز العمل الصورى الكاذب من العمل الأصيل.

يقول: "إن فلاح تولستوى الذى يملك قدرة الحكم الصحيح على أمور الفن كحلقة تاريخية فى السلسلة التى تمتد من عادم مولير إلى طاهى لينين الذى كان مدعواً لأن يكون قادراً على تسير دفعة الحكومة.

يقول: لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج فى زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الانسان أشد عمقاً بأكثر مما فعل الكتاب الانسانيون والكلاسيكيون، ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطاً وأكثر بدائية وارغاماً، وإقل رقة وتنغيماً من أصواتهم، ولكنه كان فى الوقت نفسه أوثق ارتباطاً بالاحتجاج الحقيقى الواقعى للفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التى كانوا محبزين على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى العمالي مثلما كان فنه بشيراً بالتمرد الأعظم للفلاحين فى ثورات ١٩٠٥ - ١٩١٧.

أنفذ تولستوى التقاليد الخاصة بالواقعيين العظماء وواصلها وطورها إلى أبعد مدى فى شكل مجسد ومحورى فى عصر تدهورت فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية .. لقد انقذ الفكرة القابلة بأن الفن العظيم يضرب بجذوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها، وأنه لابد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطاً لا يمكن أن ينقسم، هنا تكمن العدالة لمذهبه العمالي^(٨).

وعلى أساس هذه المبادئ الماركسية اللينينية قام مذهب الواقعية الاشتراكية التى أكدت ضرورة توجيه الثقافة والفن لخدمة الشعوب التى حرمت منها حقها طويلاً من الزمان وبينت الارتباط بين الفن والطبقة الحاكمة على مدى التاريخ، ففى مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية لا يمكن للفنان الاشتراكي أن يجد حريته أو يعبر عن قضايا شعبه، وقد تجاوزت الواقعية الاشتراكية الواقعية النقدية التى كانت تقتصر على النقل الفوتوغرافى للواقع تخطيطها بتفسير الواقع فى تغييره وحركته بحيث أصبح الفن والأدب أداة تغيير نحو تحقيق المجتمع الاشتراكي هذا عن أثر كتاب تولستوى فى حياة الفكر على أرض بلاده، ولكن ماذا يقال عن آرائه؟ وهل تنطبق على الفن الحديث؟

(٨) المرجع نفسه ص ١٩٥ و ١٩٦.

وإذا كان الفن الحديث قد عكس لنا الكثير من ملامح حياة الشعوب وأثر التكنولوجيا على الفنون المختلفة فظهرت الموسيقى الالكترونية والأسلوب التلفزيوني في القصة والتصوير الضوئي أو فن التصوير البصري Op-art فهل أمكن للفن الغربي أن يصل إلى تحقيق حلم تولستوى بأن يكون مفهوما لدى الجميع؟

لقد أثار نفس هذه القضية في ثلاثينيات هذا القرن الفيلسوف الإسباني "جوزي أورتيجا إي جاسيت" في بحث سماه "تجرد الفن من العنصر الإنساني"^(٩).

إذا لاحظ أورتيجا جاسيت أن الفن المعاصر في القرن العشرين إن قورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يعد فنا أبعد ما يكون عن الشعبية Unpopular بل هو فن غير قابل للفهم إلا بالنسبة لقلة من المتذوقين في حين أن الكثرة لم تعد أن تفهمه، إن أعمال زولا و "شاتوبريان" وموسيقى بيتهوفن وفاجنر التي عدّها تولستوى غير مفهومة في عصره تعد شديدة الوضوح إن قورنت بموسيقى القرن العشرين الذي اتجه إلى التخلص من واقعية القرن التاسع عشر وعمد إلى التجريد الذي لم تعد الأكثرية تفهمه - وتفسير ذلك في رأى جاسيت يتلخص في طبيعة التلوي الفني فقد كان فنان القرن التاسع عشر وما قبله يقدم لنا اعترافا بمرقنا بحقيقته وطبيعته كإنسان بحيث نجد دائماً مقابلاً لما يصوره لنا أو يعبر عنه في تجربته العادية وكان المصور يقدم شيئاً يمكن التعرف عليه وكانت اللذة الجمالية المستمدة من الفن ترجع إلى محاولة الإنسان التعرف على حقائق مستمدة من الحياة حوله من خلال العمل الفني كان المهم أن نتعرف على شععية شارل الخامس في خلال لوحة "تيسيان Titian" أو على مكان معين يصوره الفنان أو على مشاعر وعواطف يصورها الشاعر وليست كذلك طبيعة التذوق الفني للعمل المعاصر، فالعمل الفني ليس أداة لتقديم الواقع وإنما هو حقيقة مستقلة علينا أن نباعد بينه وبين الحياة الواقعية لنفهم الفكرة المعاصرة بالفنان إنه أسلوب وفكرة جديدة إنه ليس صورة للواقع وإنما هو بدوه واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد تميز الفن بأنه قد تجرد عن العنصر الإنساني De humanization - وتذوقه يحتاج إلى مسافة معينة حتى نستطيع أن نقيم العمل الفني، لقد أصبح سحرية من الواقع irony وتحريفاً له.

(٩) José Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art.

Princeton University Press 1968.

ولعل هذا الاتجاه الذي سار عليه الفن الحديث يفسر لنا كيف أن الفن قد أصبح نوعاً من التخصص لا يخاطب إلا ذوي الاحساس المدرب انه لغة تخاطب من تعلمها وفهمها وبناء على هذا التفسير يمكن أن نقول ليس الفن وان استمد جذوره من الحياة هو الحياة وإنما هو إضافة إلى الحياة.

الباب الثالث

الاتجاهات المعاصرة

الفصل الأول

مقدمة عامة

الإطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة :

– رأى أورتيغا إى جاسيت :

يصب على الباحث فى فلسفة الجمال فى القرن العشرين أن يكتفى بمنظور واحد ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة المستمدة من الامكانيات الهائلة التى أصبحت أمام التعبير الفنى، خاصة بعد أن تحققت الانجازات العلمية والصناعية التى جاء بها عصر غزو الفضاء وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، الأمر الذى ترتب عليه تحرر الفن من التراث الكلاسيكى اليونانى الرومانى الذى ظل مقيداً به لقرون طويلة.

من جهة أخرى زادت حرية اختيار الفنان لنقطة بدله بعد أن بدأ يشك فى قيمة الحضارة الغربية المعاصرة له وبمفاهيمها المتوارثة حين أخذ يعانى فشلها فى تحقيق السعادة والسلام المنشود من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعية السائدة، وقد صاحب ذلك أن تحرر الفكر المعاصر من قيود المنطق العقلى القديم بل تجاوز النزعة العلمية التحريية التى كانت قد سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض، بل يتسع لخبرة الحياة الاجتماعية والنفسية التى تشمل التعبير عن جوانب الانسان اللاشعورية وقدراته فى الخلق والخيال. وأصبحت غاية النزعات الفنية الجديدة فى الانطباعية والتعبيرية والسوريالية والرمزية هى التأثير السيكولوجى فى المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات والكلمات وعدم التقيد بمحاكاة موضوعات محددة معينة منتقاة من العالم الخارجى، الأمر الذى جعل الفن الحديث يستعصى على الرؤية العادية ويكتسب فى رأى فيلسوف معاصر هو الفيلسوف الإسباني "أورتيغا جاسيت" ^(١) صفة اللا – شعبية Unpopular – وهو يفسر هذه اللاشعبية بأنه قد أصبح فنا لا يفهم من عامة الجماهير

^(١) أورتيغا إى جاسيت ١٨٨٣ – ١٩٥٥ José Ortega Gasset من اشهر فلاسفة إسبانيا المعاصرين أخذ بفلسفة الحياة حين أكد أولويتها على الفكر ومال إلى اتخاذ اتجاه وجودى حين استبعد التصورات العقلية المسبقة. من أهم مؤلفاته فى علم الجمال.

قد تخلص من عنصر الواقع الإنساني *dehumanization* - فحتى هذا القرن الحالي، كانت للذة الجمالية المستمدة من تذوق الفن تستمد من محاولة الإنسان التعرف على واقعه الخارجي، فهو يميل إلى أن يتبين من خلال العمل الفني موضوعات مشاهدة له بالرؤية العادية مصدرها المكان والزمان المحدودان برؤيته الخاصة، فمن كان يشاهد مثلاً لوحة تيسيان Titian التي صور فيها شارل الخامس وهو يمتطي صهوة جواده، كان يقوم بمقارنة بين العمل الفني وبين موضوع مستمد من العالم الخارجي، وكان الفنان يقوم بعملية أشبه بالاعتراف الذي يفصح فيه عن عواطفه وتجاربه، ولكن يقول أورتيغا ليس الفن مناسباً لكي نحتز مشاعرنا أو ننقل خبرتنا، إنه يخلق عالماً آخر له وسائله وخصائصه ومضمونه الخاص به.

ولعل هذا التجريد من الواقع الإنساني هو الذي ارتفع بفن الموسيقى مع "ديبوسى" Debussy - إلى مصاف التجديد إذا خلص الموسيقى من تمثيل العواطف الخاصة بنا وهذا أيضاً هو ما قد حققه مالارميه بالنسبة للشعر.

معنى هذا كله أن الفن الحديث ينظر إلى العمل الفني على أنه حقيقة أخرى مخالفة كل الاختلاف لحقائق الحياة الإنسانية العادية والفنان حين يبدأ العمل الفني فإنما يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً ولا يأخذ منه، ومن هنا كانت كلمة "مؤلف" *author* في أصلها اللاتيني *auctor* تفيد لقباً أطلقته روما على كل غاز أمكنه أن يضيف إلى الدولة أراضي جديدة⁽²⁾.

ويتضح هذا في التعبيرية والتكعيبية اللتان سادتا التصوير الحديث، ففي هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به - لقد مال الفن الحديث كما يقول أورتيغا إلى أن يكون لعبة ساحرة من الواقع *irony* - إنه أشبه ما يكون بالمرابا المقوسة تضلل عن الحقيقة ولا تعكسها كما هي في الرؤية العادية. ويشبه أورتيغا⁽³⁾ تاريخ الفن بأنه يشبه في تطوره توالى الصور السينمائية على شريط واحد وحين ينتقل نظر الإنسان من صورة إلى أخرى يظن أن الصور تتحرك.

ويفسر تطور فن التصوير الغربي من جيوتو حتى القرن العشرين بأنه قد تم بالانتقال من تركيز النظر إلى الموضوع إلى تركيز النظر الذات الإنسانية فقد عنى المصورون الأوائل في هولندا

(2) Ortega, Ibid. p.21.

(3) cf. Ortega, Ibid, on point of View in the Arts pp. 107-140.

وإيطاليا بتصوير الأحجام التي للأشياء الخارجية، وأدخل أهل فينسيا في اعتبارهم المكان والمسافات، فبدأت لوحات جيورجوني وتيسان تصور الفراغ وترتب على ذلك أن مالت الأشياء إلى أن تفقد حدودها لتصبح في الفراغ كالسحاب، وكان فيلاسكيز، من أهم من حقق هذا التعبير.

وقد كان كل هذا بمثابة صدى لتطور الفلسفة وانتقالها من التركيز على وصف الجوهر والموجود في الخارج إلى البحث في الامتداد المكاني وتفسير الأشياء ابتداء من هذه الفكرة المحددة على يد ديكارت - ولكن المثالية الحديثة التي سادت تاريخ الفلسفة بعد ذلك قد انتهت إلى رد الأشياء الخارجية كلها إلى مجموعة الإحساسات التي تصل الإنسان من الخارج، فظهرت المثالية التحريية في انحلترا ثم الوضعية وسادت معها النزعة الانطباعية فتحول التصوير مع قدوم هذه النزعة إلى تسجيل الإحساسات الذاتية بحيث لم يعد الموضوع الخارجي هو القائم في المحل الأول بل أصبح المهم هو أثره على الذات الإنسانية. وتطور التصوير بعد ذلك فظهرت التكبيسية Cubism. وقد يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن الحقيقة في الفن الحديث غير ذلك لأن الذاتية ما زالت تسود على الموضوعية. والمصور الذي يقدم الأحجام في لوحته لا يعنيه أن يحاكيها كما هي في الخارج وإنما يقوم غالباً بالنقبة عن الأفكار الخاصة به ثم يجسدها في صورة أحجام، إن الأفكار الخاصة بالفنان قد حلت محل الإحساسات الخاصة به وأصبحت توحى له بأشياء ممكنة لا حصر لها وحرية في التعبير لا نهاية لها. ومن هنا يمكن أن نقول إنه ليس هناك أدنى علاقة بين الكتلة عند ديوتو مثلاً والكتلة عند سيزان، ذلك لأن جيوتو إنما كان يبغى تقديم الأحجام الحقيقية للأشياء الواقعية، أما عند سيزان لا يصور أشياء في الخارج بقدر ما يصور الأفكار - وأكدت النزعة التعبيرية أن الأفكار تعلق الأشياء وليس العكس، وكذلك يظهر من تحليل حاسيت للفكر المعاصر أن الواقعية المعاصرة مخالفة كل الاختلاف للواقعية الساذجة وأنه قد أصبح مقابل الوعي الإنساني عالماً ممكناً هو الظاهر من عالمنا المعاصر وتم التلازم بالضرورة بين الفكر الفلسفي والابداع الفني.

وننتهي مما سبق إلى أنه إذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم لنا صورة محددة للعالم وللإنسان إلا أنه من العيب أن نجد في الفن الحديث مثل هذا التجديد، وليس المسئول عن ذلك تعدد الصور أو اقترابنا من إنسان هذا العصر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلسفة هذا العصر. هذه الفلسفة التي لم تعد تحد للإنسان طبيعة محددة أو ماهية ثابتة كما كان الحال في الفلسفة التقليدية. ذلك أن الإنسان على العكس من كل شيء، أمر يتعالى على كل صورة وعلى كل تعريف.

ولعل فن الرواية Novel يحسد هذه النظرة، فحيناً ما نحاول أن نتبين وجه أبطالها، إذ هم أبطال بلا وجه ولا إسم يمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحد منهم على نحو ما نجد أبطال روايات كافكا. وهامهم أقطاب أدب اللامعقول يؤكدون تداخل العدم والوجود كما نجد فى مسرح بيكيت^(٤). وليس كل هذه الاتجاهات إلا مقابلاً فنياً وتجسيداً مباشراً لما أتت به الوجودية المعاصرة من تأكيد لعرضية الحياة وعشيتها.

وفلسفة الجمال المعاصرة إنما تعبر عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. ذلك أن الفن يحسد بالصور المحسوسة ماثوغة الفلسفة من تصورات وأفكار مجردة، وتفاوتت قدرة المذاهب فى توضيح هذه السمات بقدر ما تفاوتت فى تفسيرها لطبيعة العمل الفنى والخبرة الفنية.

ولقد حاولت بعض المذاهب أن تؤكد ما للفن من قيمة فى مقابل العلم الذى كاد يسلبه وجوده ومعناه، فظهرت مذاهب حاولت أن تثبت أن الفن يكشف عن حقيقة لا يمكن للفلسفة ولا للعلم أن يكشف عنها. ومن خلال هذه الرؤية يمكن لنا أن نتبين تياراً حداثياً على رأسه برجسون وكروثشه. وحاولت بعض المذاهب الفلسفية أن تناقش دلالة العمل الفنى بعد أن كادت الفلسفة معها تنحصر فى البحث عن المعنى، ومن هنا ظهرت اتجاهات رمزية "سمانتكية" تبحث فى المعانى المعبر عنها فى الفن، واتجاهات "وضعية" وتحليلية تنظر إلى الفن نظرتها إلى اللغة لتبين أى نوع من اللغة هو، أو قد يكون لغة من الانفعالات كما يرى أتباع الوضعية وعلى رأسهم ريتشاردز وفجنشتين وإير وكارناب، أو لغة من الرموز أمثال أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

وقد تتخذ فلسفة الجمال تفسيراً اجتماعياً واثروبولوجياً، كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية أو نحول إلى تحليل ظواهر الوعى الإنسانى المتمثل فى فعل الإبداع الفنى كما عنى سارتر فى بحثه عن الخيال وعلاقته بالإدراك وبالحرية جوهر وجود الإنسان. وسوف نجد عرضاً لهذه الاتجاهات المعاصرة الثلاثة التى تمثل فى الاتجاه الحداثى والاتجاه الوجودى والاتجاه الرمضى.

(٤) انظر فى أنظار وجودى Waiting for Godot

الفصل الثانى

الاتجاه الحدسى

(١) برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) وفلسفة الضحك^(١)

يمثل برجسون تياراً لعب دوراً خطيراً فى فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذى أخذ به أيضاً كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهب فى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة والتقى فى هذا أيضاً مع الفلسفة البرجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العلمى والتجريبى كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الإنسان على البيئة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العلمى وبين الحدس intuition الذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية. يقول موضحاً فلسفته فى هذا الموضوع:

"هناك منهجان مختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن تدور حولها، أما الثانى فيقضى بأن ننفذ إليها، ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها وعلى الرموز التى نعبر بها عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز تتناولها والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبى، أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق".

(١) Bergson, H., Le rire, essai sur la sinification du comique. Paris. P.U.F. 1940.

ويقول "لتفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة، ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذي أحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بعبرة الشخصية ذاتها"⁽²⁾.

ويترتب على ذلك أن ما هو قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحدس intuition أما أي شيء آخر فإنما يقع في مجال التحليل analysis وفي حين يتصف الحدس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلي sympathie intellectuelle الذي نعرف به الشيء معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها. فهي أقرب إلى ترجمة الشيء برموز وليس كذلك الحال فسي المعرفة الحدسية لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق - إنها ذاتنا المستمرة في الزمان، وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée. وعلى هذا النحو أيضاً ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفني، وهكذا على سبيل المثال علم المصور الانجليزي كونستابل constable فناني الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذي به يكتشف الفنان دائماً الجديد".

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يعصص للفن مؤلفاً خاصاً، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير "الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وعصائص المضحك، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون على الإطلاق. وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل intellect ويغيب فيه فعل الحدس بحيث تصدق هنا عبارة من قال:

⁽²⁾ Bergson, An introduction to metaphysics, translated by T. F. Hulme New York 1912 pp

"إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون". وعند برجسون لا تقع الكوميديا ولا الضحك على الفردى بل تقع على النمط الكلى Type. ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطقي لأن دراسته أقرب إلى النقد الاجتماعى الذى يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانعزالية التى تصيب الإنسان.

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية فى بحثه عن الضحك فيما يأتى:

أولاً : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنسانى، فإذا اتعذ موضوع أو موقف مظهرًا مضحكاً فلا بد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة، وإذا افترضنا أن ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير إنسانى أو وضع من الأوضاع الانسانية.

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة المخلو من التأثير والانفعال، فمجتمع العقول لا يبكى وإنما يضحك أى أن المضحك لا يتجه إلى القلب وإنما يعاطب العقل.

ثالثاً : يفترض الضحك مجتمعاً، ذلك لأنه بحاجة دائمة إلى صدى، لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد فى المسرح يكون اشد كلما كانت القاعة أغص وأكثرت امتلاء بالناس. لهذه الملاحظة أهميتها فى فلسفة الضحك عند برجسون التى تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

ويعنى برجسون بدراسة المضحك فى الأشكال وفى الحركات والظروف والكلمات والطباع. ويرجع السبب الرئيسى فى المضحك إلى التصلب والآلية اللذين يطفيان على الجانب الحى فى الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى لتزعم هنا أن المادة تطفى على الروح وحركتها وتقضى على رشاقتهما، ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شعص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته إذ يبدو هنا فاقداً لمرونة الحركة عديم التكيف، وقد نضحك من الذاهل المسترسل فى ذموله إذ يبدو بدوره متصلباً ذا حركة آلية، ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من أنواع تصلب الكائن الانسانى فى حركته، وعلى هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور.

ففى الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تعميده وسكت سكوتاً نهائياً، فكانما الطبيعة قد تصلبت فى أنف قد استطال إلى ما لانهاية، أو قد يبدو الكاريكاتور فى صورة أحمق يبدو لرجل تقوس فى وقفته.

ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التمس بالتصلب.

ويتفرع عن التفكير السابق ان يصبح التنكر فى الزى أو فى الشكل مشاراً للمضحك، وقد ينصرف هذا الزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التنكر أو فرض عليه مظهر يجعله يكسى بخلاف حامد جاهز مما يضى على ظاهرة التصلب ويمتعه عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقلنا من مضحك الأشكال إلى مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلط الآلية على الطبيعة الحية، فمن هذه المواقف مثلاً من يظن نفسه حراً فى حين توجهه قوة خارجية كما لو كان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير ان تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعنى الذى يعنيه.

ويبحث برجسون فى مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الإنسان. وليس من الضروري أن يكون المضحك هنا لا - أخلاقياً كيغويل مولير "أرباجون" بل يمكن أن يكون المضحك على خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع. ولذلك تعتمد الملهاة على الأفعال والحركات التى تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع. والفرق بين المأساة والمهياة يتلخص فى أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلى الطبع النمط Type، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة فى نوعها فى حين تمثل أبطال الملهاة أنماطاً من الناس إذ قد تدور حول البعيل أو الغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة فى كل تصرفاتهم فتراه يتحدث فى الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقحم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلى شخصية مقيدة تسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى على تصرفاتها فى النهاية آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد فى نوعها.

وينتهى برجسون من هذا إلى القول بأنه من الضروري أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلى الملاحظة الاستقرائية التى تستبطن الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضرورياً بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذى تكون ملاحظاته فردية تعمق فى جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة فى نوعها، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء على ذلك أن يستبطن ملاحظاته عن عطل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة فى نوعها وعلى العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يترسل فى استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلى النمط العام.

تلك بعض آراء لبرجسون في الفن وفي المضحك كان لها أهميتها في علم الجمال المعاصر - وإذا كان اتجاهه العام في تفسير الفن هو الاتجاه الحدسي الذي يجعله ينظر إلى الفن نظرتة إلى الحقائق الميتافيزيقية، إلا أن بحثه في الضحك قد جاء على العكس ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهى من هذا إلى اعتبار الضحك سلاحاً يغال به الانسان أنواع الحمود والانزعالية التي تهدد المجتمع.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسي لبرجسون تأثيراً كبيراً على معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذي يرى في الحياة الفنية حياة للاحساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظرى أن يزودنا بها. وذكر هربرت ريد فضل برجسون في تنبيه الانسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التي تعاطب حس الانسان بلمعة اللون والشكل والصوت^(٢).

وبعد الفيلسوف الايطالى بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسي الذي أخذ به برجسون.

(ب) كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢)^(٣) وعلم الجمال.

بعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية في الروح. وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظري ونشاط عملي. النشاط النظري مظهرين: مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق. أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد ويغنى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأشياء الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل، ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم.

(٣) H. Read : Art Now. Faber and Faber 1960 pp 39-40.

(٢) بندتو كروتشه - Croce - B أنظر :

- Aesthetic as Science of expression and General linguistics. Transl. by Douglas Ainslie. Noorday Press, New York 1958.
The Breviary of Aesthetic. Trans. 1913.

وترجمته "المحمل في فلسفة الفن" د. سامي الدروبي مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام، Beneral Linguistic ذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media وهو أيضاً علم فلسفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن^(٤).

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuition. ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً وإنما الحدس نشاط وفاعلية تحرر فى العقل الإنسانى، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images. وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون.

"إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما محيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition. وما يقال عن الشعر بصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى^(٥).

وفى مكان آخر يقول:

"فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس وإنما هى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا لتمييز بين الحدس الصورة

(٤) B. Croce. Aesthstic. p. 142.

(٥) دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٤، سنة ١٩٣٢، المجلد ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى الحس الحقيقى الذى يؤلف جسماً حياً وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه وبين ذلك الحس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك كونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً أما فيما عدا هذه الغاية الحدلية فليس لاستعمالنا لفظة (الغائية) فى صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حلس حتى نعرف الفن أكمل تعريف^(٦).

والحس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى متاحة للصور الخيالية images والثانية متاحة للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحس فى الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقي، وكثيراً ما بعد الساسة قصوراً لدى من يقتصر على التفكير المعهود ولا يتوفر له الحس الحى بالظروف الواقعية، والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحس فى الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المحردة ويحكم بفضل الحس المباشر، وكذلك نجد رحل الأعمال يهتدى فى حياته بالحس لا بالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحس عن الإدراك فيبين أن الحس أوسع من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحس وليس كل حس إدراكاً. فالحس يحتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الإحساس محدود بمقولاتى المكان والزمان، فلنوع السماء مثلاً لون شعور معين أو صرعة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحس وليس لإحساس.

ويتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص الحس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تحسده فى تعبير أما مالا يتحسد فى موضوع خارجى فيفضل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحلس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن

(٦) المجمل فى فلسفة الفن، المرجع السابق ص ٤٩، ٥٠.

مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسى يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة، ومن العبث أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتعيل عذراء رفايل بفضل مهارته فى تجسيدها على اللوحة، ولكن ما أبعد هذه الفنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير، أن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، وفى هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو "لا يصور المصور بيده بل بقله". إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله:

"بناء على ماسبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge . إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التحريية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هى التعبير. إن الحدس هو التعبير ولا شئ إلا التعبير^(٧)". إن الحدس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تحرى على مستوى الروح أما الوساطة فهى أداة التوصل ومن هنا لا يحوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطة المادية أو الموضوع الفيزيائى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيداً فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فالتدتها إلى مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعاً للجهل ignoratio elenchi . وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقاً لمادتها إن كانت أصواتاً أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical^(٨).

(٧) Croce, Aesthetic. p.11.

(٨) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية.

وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادي في حين يؤكد أهمية الجانب الفكري الذي يتم على مستوى الوعي والروح. يجيب على السؤال الرئيسي ما هو الفن؟ بقوله: إنه رؤيا أو حدس Vision or intuition فالفنان يقدم صورة عيالية image-phantasm والمتدفق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه. وكلمات حدس ورؤيا وتأمّل وتخيّل وخيال وتصوّر وتمثّل، intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات تترد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوي هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التي يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه في الفن وهي المذاهب التي توجد بين الفن وبين الواقعة المادية physical fact أو التي توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التي توحد بين العمل الفني وبين الفعل أو السلوك الأخلاقي أو التي توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا الرأي الأول: إن الإنسان يحمل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الحميلة بالبحث في طبيعتها العارضية من أشكال هندسية مثلاً أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا - مادي كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادي للعمل نفسه، فنعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفني الذي يحدثه فينا هذا العمل، وهذا يكفي لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفني أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس في أرواء العلماء أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيراً ما يتعارض الفن الحيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلاً، كما نجد عند شيلر وجروس أو توحد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جويو مثلاً. وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي، فقد تعبر الصورة مثلاً عن فعل يحمّد أو يذم من الناحية الأخلاقية. ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقي أو على المثلث بأنه لا أخلاقي فنعدّل فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنسيسكا دانتى بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسبير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية في نفس دانتى وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية" (٩).

(٩) Cf. croce, The Breviary of Aesthetics. Mehri Rader Amodern Book of Esthetics pp. 88-97.

إن المذاهب التي تنادى بوجوب أن يوجه الفن للناس إلى العبير ويث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هي تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة - وبذلك يؤكد كروتشه أن للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأعيراً يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى كما هو، أما الحس الفني فغايتها تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع والواقع. وليس لنا أن نسأل الفنان مثلاً إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخياً أو من جهة الوجود واليتافيزيقا، ولا يبنى الفن كذلك وضع محردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغى العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور العيالية، ولقد وقع فى هذا الخطأ الذى يوحى بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحس الفني لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحس، والحس يتناول العالم المرنى phenomena أما التصورات فتعامل مع الحقيقة noumena والحلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقيح على أساس نظريته، فالجمال عنده هو التعبير الموفق، أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحدة بينما يقدم القبح متعدداً.

لذلك يهتم كروتشه مؤلفه فى الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذى من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام فعلم التعبير واضح من حيث إن الفن عند كروتشه هو التعبير ولكنه يعنى بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هى أيضاً فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذى يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقى على السواء.

تلك هى الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالى فى علم الجمال المعاصر سيطر فى مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروايد التي استقى منها النقد الفنى الحديث، ذلك النقد الذى يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى فى العمل

وحده لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تنمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني هو الجانب المادى الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد فى مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل فى الأهمية عن العملية الخيالية التى تتم بالحدس.

وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي فى المرتبة الثانية^(١٠).

(10) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp. 57, 133. cf. A. History of Esthetics by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p. 552.



جورجیکایکام

الفصل الثالث

الاتجاه الوجودى

(١) مصادر الوجودية

لقد ساد فلسفة برجسون وكروتشه العقدين الثانى والثالث من هذا القرن، غير أنه ابتداء من الخمسينيات أخذ الفكر الوجودى حيازة مع سارتر ومارتن هيدجر يوجه الفلسفة الجمالية فى اتجاه جديد معاصر . وقد تأصل هذا الاتجاه بما استفاده هذان الفيلسوفان من منهج الفينومينولوجيا الذى يرجع إلى أدموند هسرل Husserl وهو المنهج الذى يستبعد افتراض الحقائق فى ذاتها ويقتصر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا وكما نجدها فى الوعى الإنسانى مباشرة مع عدم التورط فى الإجابة عم إن كان للأشياء أو للوعى وجود معين . وقد استعمل هسرل لفظة • Bracketing - epocha • أى التقويس — للدلالة على التوقف عن الحكم وهى كلمة استعارها من مصطلح شكاك الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقة الأشياء . واقتصر هسرل وأتباعه وأشهرهم فى فرنسا موريس ميرلوبونتي Merleau- Ponty على محرد وصف الأشياء كما تبدو لنا أو وصف المركبات التى تدخل فى نطاق الوعى الإنسانى ، ومن أمثلة هذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال ، إنها مركبات الشعور التى سماها هوسرل بالماهيات — essences — وكلها تنتهى إلى افتراض أن هناك أشياء فى الوعى ووعى بالأشياء ، فالوعى لا وجود له خالياً بل هو متعلق أبداً ودائماً بموضوع معين . وابتداء من هذه النقطة تحاوزت الفينومينولوجيا وربيتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التى أعذت بالترفة بين الموجودات وبين الوعى ، وأصبحت المسألة الرئيسية فى الفلسفة الوجودية هى البحث فى ظواهر الوجود كما تبدو فى الذات الإنسانية التى هى موضوع وذات فى آن واحد .

وإذا كانت الفلسفة الوجودية قد تشعبت مع أتباعها ووقع الخلاف بين شخصياتها لا على المسائل الفرعية فحسب بل كاد يصل إلى الأسس ذاتها فمن الطبيعى أن تتنوع نظرياتهم الجمالية ومواقفهم من الوجود والحياة ، ولكن الذى لا تخلو منه مذهب من مذاهبهم هو قولهم أن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية فلسفية أى كانت هذه الرؤية ، إن لم يجددها لدى الفيلسوف الأكاديمى بحث عنها لدى الروائى أو رجل الدين أو الفنان . لذلك فقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفن

لأنه يصف مظهرًا من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية لا فكرياً تعقيلياً، ولأن الوجود عندهم جميعاً ليس فكرة عامة مجردة ولكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة يمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. لذلك فقد تميزت كل المذاهب الوجودية في تأكيدها لأهمية الوجود الفردي وأسبقته على التصورات المجردة.

وهاهو مارتن هيدجر يختار كلمة Dasein للدلالة على الوجود الإنساني ويفسرها بقوله إنه الوجود الذي أكونه أنا أى حالة الإنسان الذي يستطيع دائماً أن يرجع إلى نفسه بأن يسأل عن معنى الوجود أى أنه وجود الإنسان القادر على التساؤل عن وجوده وهو ليس شيئاً مقابلًا للعالم بل هو متمزج بالعالم موجود فيه. وإلى هذا المعنى يشير سارتر حين يتحدث عن وجود الذات في العالم فيصفه بأنه الوجود لذاته le pour soi لأنه الوعي الذي يلقى الضوء على الأشياء ليهيئها المعنى، كما أنه القادر على التمييز والنفي إنه الوجود الذى يدخل العدم إلى الأشياء القادر على إحداث الصدع والقطع في داخل الأشياء الصماء أو ما يسميه بالوجود في ذاته l'en - soi.

والإنسان عند سارتر يثبت وجوده عن طريق الفعل، فالفعل هو محاولة لتفسير الحالة الراهنة لتحقيق حالة أخرى مغايرة ففيه إلغاء لشيء وإثبات لشيء آخر، وليس أى سلوك يسلكه الإنسان فعلاً، فقد نرى الكرسي يقع أو إنساناً ينزلق فهذا سلوك وليس فعلاً، لأن الفعل قدرة على تغيير أوضاع تؤثر في عالم الموجودات، وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع قد يكون تحية عابرة وقد يكون معركة تقتل فيها مدينة بأسرها، وسارتر لا يقيم قيمة الفعل بما يترتب عليه من نتائج، وإنما المهم عنده كما هو عند سابقه كانط أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا، فالفعل الإنساني يفترض الحرية وهو تعبير عنها، وينتهي سارتر إلى القول بأن الحرية ليس مجرد صفة للوجود الإنساني بل إنها قوام هذا الوجود، وقد يحاول الإنسان أن يهرب من حريته ومسئوليته، يحاول أن ينكر ذاته ويفرض أنه موجود لذاته على حد تعبير سارتر ويسمى لإيهام نفسه بأنه موضوع وشئ كباقي الأشياء ولكن مثل هذا الشعور يسميه سارتر بصداع النفس أو سوء الطوية **self-deception-mauvaise foi** ويذهب سارتر في إثبات الحرية للذات الإنسانية إلى حد القول بأن الإنسان حتى في حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرادته فإنما يكون حراً، ذلك لأنه قد اختار عدم الاختيار، إنه الكائن المحكوم عليه بالحرية وهو لا يستطيع أن يهرب من حريته، لذلك يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل الشعور والعاطفة بالإضافة إلى الفكر الواعي، وليس هناك شروط لتحديد أى الأفعال غير من غيره إلا مقدار صدورها عن حرية فاعلها، وليس هناك أسوأ من حالة النكوص عن المسؤولية وتخلي الذات

عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز. ولقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الروائي والمسرحي. وليس ادل على ذلك مما ذهب إليه في مسرحية العجلة السرية Huit clos - No exit من افتراض ثلاث شخصيات قد تغلوا جميعاً عن حريتهم وقبلوا أن يكونوا ما اراده لهم الغير، وهم بعد موتهم يواجهون ماضياً ثابتاً لا يمكن تغييره، لأنهم قبلوا أن يتحولوا إلى أشياء، وهم لذلك أنذل أى من ذلك الصنف الذى قد غفل عن حريته وبعد فوات الأوان لا يستطيع أن يغير ما قد فاته - وعلى العكس من ذلك يصور فى شخصية أوريست فى مسرحية الذباب البطل الوجودى بالمعنى الأتم الذى يقبل أن يتحمل مسئولية فعله إلى النهاية وهو راض عن فعله مهما وصفه الآخرون ذلك لأنه يدرك أنه حر لأنه إنسان وعليه أن يتحمل تبعات هذه الحرية لا يلقيها على إله وعلى قدر على نحو ما كانت تذهب الأسطورة اليونانية المستمدة منها الأحداث.

وإلى مثل هذه الدعوة تنتهى فلسفة ألبير كامو فى التمرد^(١) فالتمرد عند كامو تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى له عالم عبثى لا معقول، وقد استطاع كامو أن يقدم نماذج للتمرد الذى ينتهى إلى التدمير والمدمية فى شخصيات مسرحياته، ومن أوضحها شخصية مارثا فى مسرحية "سوء تفاهم Le malentendu وكاليجولا فى المسرحية التى اتخذت هذا الاسم. إن تمرد مارثا تمرد بسيط، فهى تعيش من العمل الممل بفندق بتشيكوسلوفاكيا وهى تمرد على حياة لا تستحق أن تعيشها، وتعرف أن الحياة يمكن أن تكون أجمل فتتفق مع أمها على قتل بعض الزلاء وتشاء المصادفة أن تقتل أحباها الذى جاء إلى الفندق متخفياً، وبعد الجريمة تمسك مارثا بجريمتها وتبررها بأنها قد فعلت ما كان يجب أن يعمل. أما كاليجولا فهى أيضاً شخصية إنسان عاش الحانب السلبي من تمرده، كانت سعادته فى حبه لأخته التى عاشها معاشرة الأزواج وتنحطم سعادته بموتها ونتيجة لذلك ولأن العالم لا مبرر له ولا تفسير له وليس معقولاً فقد الأمل فى السعادة إذ ليس هناك إلا حقيقة واحدة هى لا معقولة العالم وعيشتة وعليه أن يقبل هذه اللا - معقولة وتبدأ مهزلة أفعاله بالتجويع والقتل والاغتصاب، فيأتمر الشيوخ ويتفوقوا على قتل الامبراطور فيسخر من تفكيرهم ومن ظنهم أن للعالم والحياة معنى وأنه باخفاء كاليجولا سوف ينتهى العبث، لكن "شيريا" المتمرد على الظلم يقدم صورة أخرى للتمرد مختلفة عن تمرد كاليجولا ويتضح هذا حين يسأله كاليجولا عن أسباب تمرده فيجيبه بأنه يعرف أن حرية الإنسان قد تدعوه إلى أعمال لا - معقولة ولكنها ضرورية ويرى أن اخفاء كاليجولا من هذا النوع من الأفعال، إنه يشارك

(١) L'homme révolté. Gallimari, Paris 1951.

كاليجولا رآه في لا - معقولة العالم، ولكنه يرى أن الإنسان شيء آخر غير العالم إذ له حرية، ويدرك كاليجولا خطأه في النهاية فقد انتهى تمرده إلى الإخفاق والسلبية لأنه لم يحط بأبعاد الحقيقة ولم يحقق مفهومه الصحيح. إن تجربة التمرد تضع الإنسان إزاء عالم لا معنى له، غير أنه لا يفلت سلباً إزاء هذا العالم وإنما يكشف قيمته حين يتعرض في تجربة التمرد وقد نجح كامو في إقامة نظريته الجمالية على أساس من فلسفته في التمرد. ففي حضن التمرد تنشأ القيم كلها سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية. والإنسان المتمرد بالأصالة فنان لأن الفن كالتنمر لا يقبل الواقع ويتلفه سلبية ولا ينصرف عنه وإنما هو علاقة جسدية بالواقع إنه محاولة تحويل له وتضمينه أسلوباً معيناً.

يتضح مما سبق أن أثر الاتجاه الوجودي لا يسود فلسفة القرن العشرين فحسب بل يمتد فيلون أدبه ونقده، ويعد جان بول سارتر على رأس مدرسة في النقد الأدبي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد وأودع كتابه ما هو الأدب؟⁽¹⁾ تفرقة الحاسمة بين فن الكتابة وسائر الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقى، وعنده أن الشاعر شأنه شأن المصور والموسيقى يفعل بالكلمة كما يفعل المصور والموسيقى باللون والصوت لأنه لا يعامل هذه الوسائط معاملة الرموز بل معاملة الأشياء، إن الشاعر ومثله المصور والموسيقى لا يبيى أن يدرك ما وراء مادته الوسيطة من معاني أما الكاتب فهو على العكس من كل هؤلاء، عليه أن يختار موقفاً محدداً يلتزم فيه بقضية معينة، إنه يؤثر على إرادة الآخرين وحريرتهم. كذلك عني سارتر في مقالاته النقدية بتقييم أعمال مشاهير أدهاء عصره، فعنى عناية خاصة بوليم فوكسر وفرنسوا موريك وجون دوس باسوس وألبير كامو وفرانس كافكا والشاعر بودلير والمسرحي جان جينيه، غير أنه مما لاشك فيه أن آراءه في الأدب والنقد ليس في الواقع بآراء مستقلة عن نظرياته في علم الجمال وإنه لما يحتاج لعناية خاصة اكتشاف أوجه الارتباط بين هذه الآراء في النقد الأدبي وبين نظرياته في الفلسفة بعامة وعلم الجمال بوجه خاص.

ولعل مما يوضح هذا الارتباط تحليله لأدب الروائي الأمريكي جون دوس باسوس⁽²⁾

John Dos Passos

(2) qu'est ce que la Littérature? Gallimard 1984.

(3) Situation 1, III. Transl. by Anette Michelson. Jean-Paul Sartre. Literary Essays. New York 1957. "John Dos Passos and 1910".

ولقد قدم جون دوس باسوس أهم إنتاجه الأدبي خلال الحرب العالمية الأولى وكان هذا الإنتاج الأدبي نصب عيني سارتر حين كان بصدد كتابة ثلاثيته "دروب الحرية" إبان الحرب العالمية الثانية، واكتشف سارتر أصالة دوس باسوس وتحديده في الرواية ورأى الثورة التي أتى بها هذا الفن إنما تلخص في تشبيه فن الرواية بالمرآة، يقول إن الرواية مرآة⁽⁴⁾ أو مجرد انعكاس **reflexion** يقتصر على أن يرينا الأشياء ولا يحمل نفسه طاقة تفسيرها أو التعليق عليها، والمؤلف كذلك ليس من مهمته تفسيرها أو التعليق عليها، ذلك لأنه لا يبقى ربط الأحداث ولا تنظيمها وإنما مجرد تقديمها ولذلك لا يعنى دوس باسوس بتقديم ما يمكن أن ينطبق على جميع الناس بل على العكس من ذلك يعنيه التفرد والسمات الخاصة الفريدة في بابها. ذلك لأن الحرية هي السمة الوحيدة للشخصية.

ويستخلص سارتر من فن دوس باسوس تصوراً جديداً للرواية لأنه حين يشبه الرواية بمرآة يرتب على ذلك أن المرآة سطح بلا أعماق وكل ما تقدمه الرواية هو مجرد انعكاس وتتابع للأشياء والأحداث وليس على المؤلف أن يفسر أو يقنن أو يخلق لأنه ليس ثمة لحظة مسبقية يرتب المؤلف عليها الأحداث وإنما تترى الأحداث وتتوالى كما تتوالى حالات الوعي في شعور الإنسان بغير أن نفترض وراء الوعي **conscience** ذاتاً **Ego**، قائمة بنفسها. على هذا النحو يستعين سارتر بفن الرواية الحديثة ليفسر فلسفته في الوعي.

ولقد كان محور فلسفة سارتر في الوعي هو رفضه ما قد ذهب إليه الفلسفة التقليدية من ديكارت إلى هيرل من القول بوجود الذات **Ego - The self**، كتركيب سابق على الوعي، وقد كانت هذه هي القضية التي أثارها في مؤلفه ترنسندنتالية الأنا⁽⁵⁾. فمنهج سارتر الفينومينولوجي يبين استحالة تجاوز الفكر المعطى له مباشرة من الوعي، أي استحالة احتياز حالات الوعي إلى القول بوجود ذات قائمة وراءه. وإلى مثل هذا المعنى ذهب جون جوس باسوس حين أنكر على المؤلف في الرواية أن يفترض تركيباً مسبقاً لما يعرضه من أحداث.

والخلاصة أن رفض سارتر إثبات وجود الذات وراء الوعي هو ثورة وانقلاب يقابله في الأدب ذلك الانقلاب الذي أتى به جون دوس في الرواية الأمريكية.

(4) Ibid., p. 88.

(5) La transcendance de l'ego 1939.

ولأن الوعي عند سارتر هو ما ليس هو، أى مالا يثبت أو يحمّد على حال واحدة، فإن أقرب شيء يشير إليه هو ذلك الوجود الذى يتجاوز ثبات الواقع وحموده. إنه وجود المتخيل. فتعلق الوعي بمثل حجر الزاوية فى فلسفة سارتر الجمالية.

والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تلخص فى أنه يقدم عالماً بديلاً للعالم الواقعى، ولذلك يرى سارتر فى الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعي عند الإنسان. فما قدمه فى مؤلفه الخيال من آراء عن الوعي إنما تمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك فى كتابه الرئيسى "الوجود والعدم".

ولقد كانت أول عناية سارتر بالخيال فى مؤلفه "الخيال" عام ١٩٣٦ *l'imagination*. وقد وجه فى هذا الكتاب نقده للنظريات السيكلوجية وفضل عليها منهج هسرل الفينومينولوجى الذى وضع فيها أنه لا بد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر فى كتابه الخيالى ١٩٤٠ *l'imaginaire* فى تحليل الوعي الخيالى وحياة التأمل الجمالى والكشف عن طبيعة وجود العمل الفنى ويمكن أن نجمل هذه الآراء فيما يلى:

(ب) تحليل الخيال عند سارتر :

بدأ سارتر برفض نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم، وهى النظريات التى تفترض وجود شيء اسمه الصورة المتخيلة *l'image* وأنها تكمن وتستقر فى وعينا على نحو ما يستقر الطائر فى قفصه، يقول سارتر إن مثل هذا التفسير للخيال يسلمنا إلى وهم يطلق عليه إسم "وهم التضامن *l'illusion d'immanence*". إن الخيال عند سارتر ليس إلا علاقة الوعي بشئ أو بموضوع خارجه. وتوضح هذه العلاقة بشكل أوضح إذا ما تناولناها بالنسبة للإدراك، فإذا تصادف مثلاً ووقع أمام بصرى كرسى فأدركته، فإنى فى هذه الحال لا أجزم بأن صورته قد دخلت واستقرت فى وعيى، وإنما وعى أصبح على علاقة بهذا الكرسي وبالمثل ينبغى أن يكون الحال كذلك بالنسبة للخيال، فإذا تخيلت كرسيًا فلن يختلف الأمر إذ سوف يتعلق وعيى بشئ خارجه ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن الصورة الخيالية ليست سوى علاقة *rapport* بموضوع معين كان يكون كرسيًا أو شجرة أو زبدًا من الناس^(٦).

(٦) cf. Sartre, *l'imaginaire*, Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris Gallimard, 1940. *l'imaginaire est une Conscience*. pp. 14-15.

فالفارق بين الإدراك والخيال لا يرجع إلى وجود صورة خيالية في الوعي وعدم وجودها بل يتعلق الفرق في الطريقة العملية التي تتعلق بها الوعي بموضوعاته أى في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي.

وثاني أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى موضوعاتهما، ففي الإدراك نعلم على الملاحظة observation في حين لا نعلم في الخيال على ملاحظة بل على "ما يشبه الملاحظة quasi-observation".

إن فعل الإدراك يستدعي استمرار الملاحظة بحيث يمكن لى أن أمضى في إضافة لقطات وزوايا للنظر مع استمرارى في الملاحظة، في حين أن استمرارى في الملاحظة لا يضيف شيئاً عندما أقوم بعملية التحويل.

إن محاولة تفسير الخيال تتطلب فعل انعكاس من الوعي reflexion لا يقع على الشيء الخارجي بقدر ما يقع على الطريقة التي يعمل بها الوعي عند التحويل، فالوعي يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك percevoir ويتصور Concevoir ويتخيل imaginer، فهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها شيئاً واحداً، أى يمكن لى أن أدرك شجرة وأن أتصور شجرة وأن أتخيل نفس الشجرة فالموضوع واحد غير أن علاقة وعيى به تختلف من حال إلى أخرى.

يوضح سارتر فكرته في اعتماد الإدراك على الملاحظة بحالة قياسي مثلاً بملاحظة مكعب فمن خلال هذه الملاحظة لا يتيسر لى أن أدرك كل جوانبه الستة دفعة واحدة بل رأى ثلاثة منها فقط فإذا غيرت اتجاه نظرى بدت لى منه جوانب أخرى واعتفت جوانب غيرها كنت أراها، فإذا استمرت الملاحظة استمرت الإضافات، لأن الشيء ما هو إلا حيلة هذه الزوايا المختلفة التي تظهر لى منه.

إن التحليل السابق ينطبق على إدراكى للمكعب لكن لو جعلت المكعب موضوعاً لتصورى فإننى أفكر فيه وأستطيع أن أعقل جوانبه الستة وزواياه الثماني، وفي نفس الوقت أعقل أن الزوايا كلها قائمة وأن جوانبه مربعة وإننى في كل هذه العمليات أفكر فيه ولا إدراكه إدراكاً حسيًا.

أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لى لأول وهلة أننى التقطت منه جوانب كما يحدث في الإدراك ولكننى إذا حاولت أن استمر في ملاحظتى له فإننى لا أستطيع أن أعقل ذلك لأن

الموضوع المتعيل يعطى لى دفعة واحدة، إننى أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان Abschattungen أى تتم لى معرفته دفعة واحدة فى حين إننى عندما أجعله موضوعاً لأدراكى يختلف الأمر إذ تتم معرفتى به ببطئ وبالتدرج وفى هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك، إننى استخرج فى حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشئ وسائر الأشياء الأخرى فى حين يفتقد الخيال هذه العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات التى دخلت فى إطار التعيل ولا يحمل التعيل أى إمكانيات لعلاقات أخرى يمكن أن تدخل فى معرفتى بعد ذلك.

وثالث خصائص الخيال، أنه بدلاً من أن يطفى الوجود على موضوعه كما هو الحال فى الإدراك فإنه يسلب موضوعه الوجود إنه يخلع عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعى، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفى أو السلب negation وهى الوظيفة التى تميز الوعى الإنسانى فأهم صفات الوعى عند سارتر هى القدرة على السلب والوعى حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات فى الواقع.

وأخيراً يصف سارتر الوعى الخيالى بالتلقائية spontaneité بمعنى أنه ينطوى على قدرة فى إنتاج موضوعات جديدة، إن الخيال هو الوعى الحلاق الإيحائى فهو مختلف فى ذلك عن الإدراك الذى يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها.

ويدخل سارتر بعد تحليله للخيال تفسيرات أخرى يحاول بها التمييز بين الصور الخيالية التى يكون مصدرها أو وسائطها أشياء مادية كأن صوراً فتوغرافية أو رسماً أو نحتاً، والصور الخيالية التى تستمد من مشاعر النفس وأحاسيسها، لأن الموضوع المتعيل يستخدم باستمرار ما يسميه سارتر "مماثلات analoga" هى تلك الأشياء المحسوسة المادية التى تنبئ خيالتنا وتثيره للعمل ولهذا الفكرة دورها الكبير فى تفسير العمل الفنى الذى عنى بتفسيره بعد ما قدمه من تحليلات للخيال.

(جـ) العمل الفني عند سارتر

يقول سارتر^(٧):

إن محاولة حل مشكلة العمل الفني وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع الخيال، تستحق أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الأوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التي اعتمدها أمثلة لنا من التمثال ولوحة شارل الثامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتعلق أساساً بالمركز الوجودي للعمل الفني. ويمكن من الآن أن تصوغ الملاحظة الرئيسة في الآتي:

إن العمل الفني هو شيء لا واقعي irréel . ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الثامن هذا هو موضوع – Objet – وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزيتية – فشارل الثامن هو الموضوع الخيالي لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تخفيه ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً في متناول وعينا بالواقعي، وإنما يظهر في اللحظة التي يقوم الوعي فيها بلقطة أساسية أي حين يدخل العدم في العالم ويتحول إلى "وعي خيالي conscience imageante فالأمر هنا أشبه ما يكون بموقفنا إذا كنا بصدد النظر إلى رسم لمكعبات قد تبيينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذي نختاره، فلا يصح أن نقول إننا عندما نبصرها خمسة نخفي مظهرها الذي تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة في آن واحد. إن الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفي ذاته وهو كامل ويستبعد العقل المتعلق بإدراكها ستة، وكذلك يكون الأمر بالنسبة لأدراك شارل الثامن بوصفه صورة تظهر على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق – بإدراكه – l'acte intentionnel" الذي يجري في الوعي الخيالي.

وكما يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعله موضوعاً لتدوينا الخيالي شيئاً لا واقعياً، فإننا ننتهي من هذا القول بأن الموضوع الاستطعي – الخيالي – في أي لوحة هو دائماً شيء لا واقعي.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذي يقع عادة بين الجانب الواقعي والجانب الخيالي في العمل الفني، فكثيراً ما نسمع أن لدى الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج

(٧) Ibid., pp 239-246.

فى شكل صورة، ويكمن العطاء هنا حين نظن أن الفنان قد بدأ بتصوير صورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أى أنه قد انتقل من الخيالى إلى الواقعى — ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعى — وهذا أمر لا ينبغي أن نمل من تكراره — هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته ومن تغطية النسيج وصلل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً للتذوق الجمالى.

فالحميل على العكس من ذلك ليس كائناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه فى صميم طبيعته مفارق للعالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً — لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الحميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة ونقلها وإنما يقدم "مماثلاً مادياً" *analogon matériel* يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق مماثل المادى لها محوطة على المستوى الخيالى، إذ ليس هناك تحقق واقعى *realisation* لما هو خيالى، وإنما تموضع له *Objectivation* — فكل ضربة فرشاة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تضللنا تلك اللذة الحسية التى نستمدّها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس *Matisse*، ولكن ينبغي أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها — أى عن موضوعها الفنى — كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تنطوى على أى صفة جمالية — فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا واقعياً فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية ..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شئ واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع الخيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تجرد النظرة الاستيطانية من كل غرض عملى — وهو يفسر لنا أيضاً عبارة كانط إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الحميل حين نحس به جماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوبنهاور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى الخيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستيطانى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق أيضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحي، فمن الواضح أن الروائي والشاعر والكتّاب المسرحي ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية" *analoga verbeaux*. ويترتب على ذلك أن الممثل الذي يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل *analogon* لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التي يقوم بتقديمها في حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التي يقدمها ^(٨). ولكن يبدو لي أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية — أي تقمصها — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفي أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية *analoga* لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه في نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعي، فإذا انحرفت الممثل في البكاء حقيقة في سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هي مجرد ممثالات للبكاء اللا واقعي، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعي، كما أن الشخصية "لا تتحقق" *ne se realise pas* في الممثل وإنما "يتجرد الممثل عن الواقع" *s'irréalise* في الشخصية التي يقدمها.

لكن ألا توجد فنون تحتم طبيعة موضوعاتها الانصراف عن هذه اللاواقعية؟

فهل نقول مثلاً إن لحناً موسيقياً يحيلنا إلى شيء آخر غير ذاته؟ ألا تكون الكاتدرائية مثلاً هي تلك الكتل الحجرية التي تشرف على الأسطح المجاورة؟

لنتدبر الأمر بمزيد من الدقة، فأقول إنني أسمع مثلاً أوركسترا تقدم السمفونية السابعة لبيتهوفن والذي يدفعني عادة إلى هذا هو رغبتي في سماع السمفونية السابعة، ومن الطبيعي أن أمانع في الاستماع لأوركسترا من الهواة وسوف يكون لدى دواعي لتفضيل قائد أوركسترا على آخر. ولكن كل هذا يرجع إلى رغبتي في سماع السمفونية السابعة منفذة على وجه الكمال لتكون هي — تماماً.

(٨) انظر في هذا الموضوع مفارقتة الممثل للفيلسوف الفرنسي :

Diderot, le paradoxe du comédien.

وأعطاء الأوركسترا التي تقدم حركاتها أسرع أو أبطأ مما يجب تحجب العمل نفسه وتشويهه لأن أحسن الأحوال هو أن تختفى الأوركسترا أمام العمل الذي تؤديه، وإذا كنت أثق في المؤيدين للسفونية وفي قائدهم فإنني أحسن بأنني أمام السفونية السابعة ذاتها، وهو أمر يتفق عليه معي الجميع، ولكن ما هي السفونية السابعة في ذاتها؟ لاشك في أنها شيء، فهل هذا الشيء من باب الواقعي أم اللاواقعي؟ .. لنفترض أنني أستمع للسفونية السابعة حين تؤديها فرق مختلفة في أماكن متعددة فليست هي ذاتها مفيدة بزمان ولا مكان، إنها خارج الواقع وخارج الزمان ولا يمكنني أن أمسها بأي تغيير، فأبدل فيها "نوتة" أو أبطئ أو أسرع من حركاتها، ومع ذلك فإنها تعتمد في ظهورها على الواقع، فإن أصاب القائد إغماء أو اشتعل حريق في صالة العرض وتوقف العزف فإننا لن نقول إن السفونية قد انقطعت وإنما نقول إن العزف هو الذي انقطع، وفي هذا يتضح لنا أن أداء السفونية هو المماثل المادي، ذلك لأنها شيء لا واقعي، ولكنها لا تظهر لنا إلا بواسطة المماثلات التي تتحقق في زمن معين ولكي ندركها يتحتم أن نقوم بعملية خيالية لأن الأصوات الواقعية مماثلات، أما السفونية فهي خالدة وفي مستوى آخر من الوجود، إنها غياب أبدي. ولا يجب أن نتصور أنها توجد في عالم آخر أو في سماء المعقولات، إنها ليست خارج الزمان والمكان فحسب مثل الماهيات *les essences*، بل إنها خارج الواقع وخارج الوجود، وإنني لأستمع لها وأنا على مستوى الواقع بل خيالياً، وإن في هذا الأمر تفسير لما نحسه من صعوبة الانتقال من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم اهتماماتنا اليومية فهو في حقيقة الأمر ليس انتقالاً من عالم إلى آخر بل من الموقف الخيالي إلى الموقف الواقعي.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهي إلى القول بأن الواقعي ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي وهو يضيء العدم على العالم في تركيبه الأساسي، ومن هنا يتضح غياب من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض الوجود في العالم — وهي تتعلق بالسلوك الواقعي وتخضع للوجود وعييه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعني خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحدنا أو موضوعات واقعية، ولكن في هذه الحالات ينزل موضوع التأمل إلى العدم *le neant* وفي هذه اللحظة لا يصبح الشيء موضوعاً للادراك بل مجرد مماثل مادي لذاته *analogon* والصورة الخيالية *l'image* اللاواقعية تتكشف لنا من خلال ما يظهر لنا في الواقع، فالموضوع الواقعي يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفياً كما لو تأملت امرأة جميلة أو منظر

مصارعة الثيران أوجين يكون مظهرًا مبهمًا لأى شئ آخر كما لو التقط الفنان انتمساح لونين صاعيين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندئذ يختفى الشئ وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتحدد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكى نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع فى حضن الوجود فيما هو عرضي وعينى absurde، ولنتأمل الاستطيقى للموجودات الواقعية يشبه فى تركيبه "مرض الذاكرة - البار اميزيا paramnésie الذى يحدث فيه أن يتحول الشئ الواقعي إلى مماثل لذاته فى الماضى. ولكن فى الحالة الأولى يحدث نفسى أو إثبات للعدم negating - neantisation " فى حين يحدث فى الحالة الثانية إرجاع للشئ فى الماضى relegation - passéification " إذ يكون الفرق بين البراميزيا وبين الموقف الاستطيقى كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع العبارة الجمالية إلى النشاط العيالى عند الانسان فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره العاصى للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التى سماها بالمماثلات analoga.

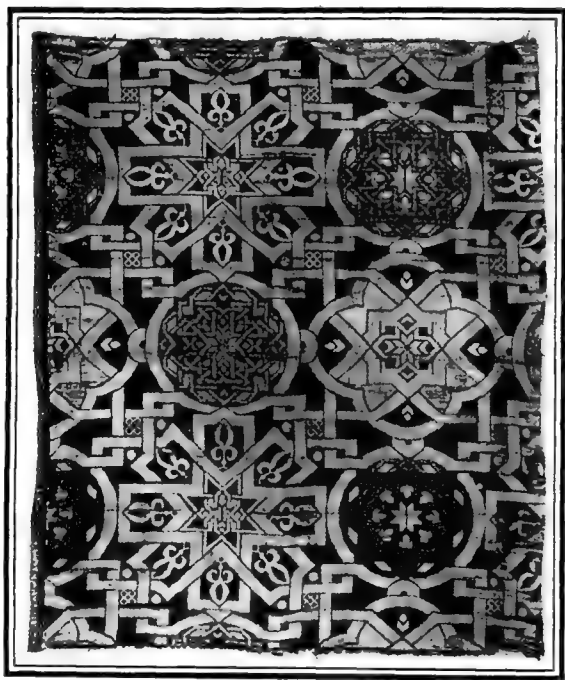
ويعد مؤلفه العيالى مدخلاً إلى فلسفته فى الوجود والعدم التى انتهت إلى القول بأن حرية الإنسان فى الفعل ليست ثمرة قدرته على إدراك الأشياء على ما هى عليه بقدر ثمرة قدرته على إدراكها على ما ليست هى عليه. فإن لم يقدر الإنسان على تصور المواقف على نحو آخر محال للوضع القائم فإنه لا يقدر بالتالى على التدخل فى تغييرها، ومن هنا يظهر لنا ارتباط فلسفته فى الحرية وفى الفعل بتفسيره العيالى للفن، إذ ليست العبارة فى رأيه فى أن نقبل ما هو معطى لنا، بل العبارة فى أن تكون لنا القدرة على تحيل ما هو معطى على نحو مختلف.

ولقد كان لهذه التحليلات الفينومينولوجية للوعى الفنى والعبارة الجمالية أبعاد الأثر فى الفكر الجمالى الذى استلهم المنهج الفينومينولوجى، كما نلحده عند رومان إنجاردين^(٩) Roman Ingarden الذى عنى بدراسة العمل الفنى باعتباره موضوعاً تقصد إليه الذات intentional

(٩) Roman Ingarden, Des Literarische Kunstwerk, 1930.

object وميكل دوفرن^(١٠) Mikel Dufrenne الذى اتبع فلسفة سارتر وميرلوبونتى فى منيهما الفينومينولوجى وتأثر بكتابات هيدجر الجمالية خاصة فى تفسيره للخبرة الجمالية واعتباره لها كشفاً عن كينونة الأشياء، ووجه عناية خاصة إلى البحث عن طبيعة وجود الموضوع الاستطيق وموضعه الأنطولوجى، وانتهى دفرون إلى الرأى الذى يأخذ بأن الموضوع الجمالى متعيل ولكنه فى نفس الوقت موضوع مدرك.

(١٠) Mikel Dufrenne: Phénoménologie de l'expérience esthétique 2 Vols 1953.



نسيجات بزخرفة إسلامية

الفصل الرابع

الاتجاه الرمزي في الفلسفة والفن

مقدمة :

تعرض الفلسفة اليوم لهجوم عنيف، إذ أصبحت في نظر كثرة من المتخصصين فيها نوعاً من الألفاظ غير المحددة في الحياة. ولعل مرجع ذلك أن الأسس الفكرية، أو بمعنى أدق أن الأفكار الموجهة لها **generative ideas** ⁽¹⁾ التي كانت مثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفذت طاقتها ونضبت عن الإبداع. ولذلك فقد أصبح لزاماً على الفلسفة في أيامنا هذه أن تشق لنفسها طريقاً جديدة إذا أرادت أن تصل إلى منابع الحسب والإبداع وأن تطور من نفسها حتى تواكب التقدم العلمي والتطبيقات التكنولوجية الهائلة التي تمت في هذا القرن العشرين.

وإذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفي الحديث فسوف نجدها ترجع إلى الاتجاه التحريبي الذي دعا إليه يكون وهبوز ولوك وهيوم — ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية **positivism** التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة، تابعة للعلوم الطبيعية — ومن الواضح أن هذه النزعة التحريبية وريبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكلا في وجود العالم الخارجي، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية في نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين في هذا الاتجاه بأن الحقيقة هي ابنة الواقع التحريبي.

وحاولت العلوم الإنسانية التي ولدت في حضن هذا المناخ التشبه بعلوم الطبيعة، ودافع علم الاجتماع وعلم النفس عن دقة نتائجها بأنهما مازالا يافعان ومازالا يصنعان، ولكن الملاحظ أنهما لا يمتزان نمواً طبيعياً كما نمت علوم الفيزياء والكيمياء شأن أي مخلوق من المخلوقات الطبيعية.

أما عن فروع الفلسفة وخاصة المنطق، فقد قام بوظيفة "حامل الراء" **Line-man** ملاحظ سير القطار وموجهه كي لا يخرج على القضبان، فمهمته أن يوجه التفكير على النحو السليم ليصل إلى النتائج الصحيحة:

⁽¹⁾ cf. S.K. Langer *Q Philosophy in a new Key* mentor Books, 1952, ch.I.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات في العشرينيات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هي أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددي أو الهندسي، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هي المعطيات الحسية **sense Data**، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التجريبي — إنما معطياتها إشارات ورموز **Symbols**. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضي الذى يتعامل برموز ومجردات هي بمثابة اختزال للواقع التجريبي. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها فى هذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكان أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديث على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات **Concepts** محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجى.

وإذا كانت البنائات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات **relations** لا فى الجواهر **substances** الموجودة. فالأعداد والدرجات **degrees** تقوم بوظيفة معينة هي أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

ففى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن "س" تعنى شيئاً وأن "ص" تعنى شيئاً آخر، وأن "س" و "ص" ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة ترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضى أن يقول: هذا هو "س" فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كذا وكذا.

وإيمان العلماء المحدثين فى دقة ويقين الرياضيات جعلهم يؤمنون تدريجياً أن عملهم يعتمد على الحسابات أكثر ما يعتمد على الملاحظات، واستبدل العلماء الرموز بالقوائم القديمة التى كانت تضم الكائنات الملاحظة فى الواقع. وكثيراً ما تكون التجربة الحاسمة فى العلوم التجريبية المعاصرة قائمة على رموز لا على ملاحظات مباشرة للأشياء.

وكذلك نهد العلماء فى معاملهم قد غيروا تماماً من طرق التحريب القديمة، فهم لا يلاحظون الموجودات المحسوسة التى يودون دراستها بقدر ما يتعاملون برموزها. إنهم يلاحظون حركات الإبرة والمؤشر أو لوحات حساسة من الأضواء، فالتقراءات قد حلت محل الملاحظة

المباشرة، لأن الأشياء لم تعد سوى نقاط أو خطوط منحنيات على الورق، فهذه النقاط وهذه الخطوط لها قيمة تحريرية لا شك في ذلك، لأنها تشير إلى الظواهر المراد دراستها.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها في تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تتميز خلال عشرينات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التي كتبت في ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣، و "فلسفة الأشكال الرمزية" لأرنست كاسيرر في ثلاثة أجزاء — برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب "ال لغة والحق والمنطق" لأير — لندن سنة ١٩٣٦، "والتركيب المنطقي للغة" لرودلف كارناب — لندن سنة ١٩٣٥، و "الرمزية معناها وآثارها" لألفرد نورث وايتهيد — نيويورك سنة ١٩٢٧، و "أسس الإشارات" لنشازلز موريس — شيكاغو سنة ١٩٣٨. وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

ولقد كان تأثير هذا الاتجاه الرمزي أوضح ما يكون في مجالين من أهم مجالات العلوم الإنسانية، هما مجال علم النفس وعلم المنطق: ففي علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسي، وفي علم المنطق ظهر المنطق الرمزي. وفي كل من هذين المجالين المختلفين لعبت قوة الرمز دوراً رئيسياً، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطلب في مجال التحليل النفسي، والرياضيات في مجال المنطق. واختلفت كذلك وظيفة الرمز في كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزي ليس رمزياً بالمعنى الفرويدى، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقي، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة.

ولقد ظهر أن محاولة تطبيق العلية الطبيعية — التي تقدمت بفضلها العلوم الطبيعية — في مجال العلوم الإنسانية خاصة علوم الاجتماع والنفس وعلم الحما، لم تؤد إلى نتائج ذات أهمية. وعلى الرغم من أن البحث في المنب والاستعابة قد اتخذ أبعاداً كبيرة في علم النفس، إلا أنها مع ذلك لم تؤد إلى نتائج علمية دقيقة، وإذا تمسكنا بمنهج العلوم الطبيعية في علم النفس، فإننا ننزلق إلى علوم الفيزيولوجيا والحياة والوراثة ونبتعد عن المشكلات التي كنا نقصد إيجاد حلول لها.

ومن هنا فإن النزعة الطبيعية التحريية الموروثة عن القرن التاسع عشر لم تثمر كثيراً في مجال العلوم الإنسانية، الأمر الذي جعل الاتجاه إلى البحث بمنهج جديد في نظرية العلم والمعرفة

كان أساسه التصور الرمزي للمنطق والذي التقى بمشكلات جديدة في المعرفة الإنسانية. وكان أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه المحدد في نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الإنسانية human response ليست استجابة سلبية، ولكنها دائماً استجابة إيجابية constructive، لأن العقل لا يتعامل مع الواقع الخارجى مباشرة، بل يتعامل مع رموز من صنعه، سواء كان ذلك فى العلم أم فى سائر الخبرات الأخرى العملية أو الوجدانية.

ويهمنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه فى علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

كاسيرر : ١٨٧٤ - ١٩٤٥

تأثر كاسيرر بفلسفة كانط عندما تتلمذ فى برلين على جورج زميل Simmel وهرمان كوهين، ثم أصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظريته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنسانى. ثم أن المعرفة لا تمثل إلا مظهراً من مظاهر نشاط العقل الإنسانى، فالعقل الإنسانى يقوم بوظائف مختلفة فى علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكى نعرف نوعية العمليات التى تتدخل فى علمه ومعرفته، فلا بد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التى يقوم بها فى ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنسانى مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعالية والجوهر. ومعنى هذا هو أن الفكر الإنسانى يصطنع لنفسه أدوات هى نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو فى ذلك لا يتتبع أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره ويثبته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أم وجدانية عيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمه يتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيجل التى كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخصص هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيجل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأثنروبولوجيا.

وكان أهم ما وضعه كاسيرر وميّز به الإنسان هو القدرة الإنسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التى يقف عندها الحيوان والطفل، والارتقاء إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعانى بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزى. فيفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معانى معينة ينشؤها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائى هائل يتلقى المؤثرات التى تقع فى عبء الإنسان ثم يشكلها فى لغة أو فى علم أو فى أساطير أو فى فن.

وكثير ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يغزل بطوف راقصاً حول مغارة لتتفتح أبوابها، فى حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك فى محاولته الخروج من مناهة أو فتح باب المصيدة! ^(٢).

كذلك نجد الإنسان ينشئ أشياء لا تحقق أى حاجات عملية وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته، ولذلك حين يرثى الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن عبرته الخاصة، لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التى يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين فى إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الإنسان التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التى تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزى بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعيشه وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الإنسان الذى يسلك بضغط دوافع اللاشعور سلوكاً لا يبدو عقلانياً ولا مبرراً وفقاً لمدرسة التحليل النفسى. ومن هنا يتضح التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسى عند فرويد فى تفسيرهما لظواهر الحياة الإنسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هى أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهلوسات حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجهنسى عند فرويد.

(2) cf. Langer. Ibid., p. 29.

ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة لبيان اختلاف المنظور في كل منها، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للادراك الحسي، فهي موضع أو تجسد objectification لانطباعاتها، أما الفن فيعتمد على تكثيف الخبرات الشعورية وهي موضع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكثيف للأنفعالات التي تصاحب خبرات الإنسان في الحياة، ولكن الأساطير تقترب من الدين، لأنها تنطوي على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعي، فهي ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذي يأخذ شكل الطقوس في المجتمعات القديمة، وهي تقدم التفسير النظري الذي يهر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الحدد تفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التي تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفني أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق العيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفني، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهما في كل العبقريات الفنية.

سوزان لانجر (١٨٩٥ - ؟)

وقد سارت سوزان على خطى كاسيرر، فهي ألمانية الأصل مثله تأثرت باتجاهه الرم الذي ظهر في دراستها للمنطق فكتبت مقدمة للمنطق الرمزي عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكار وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام في كتابها "الفلسفة في ضوء جديد" (١٩٤٢) Philosophy in New Key عرضت فيه للرمزية في مجالات مختلفة عديدة كالعلم والدين والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها في الموسيقى على كافة الفنون في مؤلفها "الوجدان والشكل" (١٩٥٣) Feeling and From و "مشكلات في الفن" (١٩٥٧) Problems of Art.

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الجديدة، فنوسعت في فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الإنسانية سواء كانت في العلم أو في الفن أو في الدين، وبينت كيف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع يفهم لمعاني الأشياء أن يحيا في عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال comunicative، بل هي أكثر من ذلك، لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يفهمها representative.

والفن يشكل عالم الوجدان الإنساني، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعاً للتأمل. لذلك تتفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرفوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة **Singificant Form**، على حد تعبير الناقد التشكيلي كليف Clive Bell وروجر فرى Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأي فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد تطور هذا الفن تطوراً نأى به عن أن يكون تمثيلاً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى فى بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع فى بعض اتجاهاته **Non Objective Art**. كذلك عرّف بل و فرى الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية ولتذوق الصورة فى العمل الفنى لأنها موضوع الإبداع والعقل والعنصر الثابت الخالد فى أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا الرأي بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح أكثر إذا ما طبق فى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا - تمثيلي، وهى فن يعتنى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى لأنها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسلك لا تمثل شيئاً من العالم الخارجى وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف فى تفسيرها للشكل والصورة فى فن الموسيقى بأنها أشكال معبرة عن جانب هام جداً من الانسان هو عالم الوجدان تعبر عنه، فالانغماس الموسيقية فى نموها وصراعها وتوقفها وسرعتها تماثل مايجرى فى باطن الانسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تحسباً لحياة الوجدان، وتشكياً يرمز لما يجرى فى باطن الانسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الإنسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع. وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرها أن الانفعال يتحول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصورات ومعنى.

وفى هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كان فى رأيهم مجرد تعبير عن الانفعالات العاصبة بالمتذوق وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تنطوى على أية حقيقة، إذ لا يمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.

وكذلك تختلف لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقي حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية في تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية في العلم فقط، بل يستخدمها في تشكيل عالمه الفني وفي تصوراته الأسطورية، ولذلك فهي ترى أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي ينشؤها الإنسان ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهي لانجر إلى القول بأن هناك قدراً من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند الفنان والمتلقي. ولشرح القيمة المعرفية في الإدراك الفني يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفني في وصفهم لهذا الحدس بعصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاحقالية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانجر نقدها لهذه التفسيرات التي ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكدوه هو ضرورة الاحتراز من الخلط بين المعرفة الحدسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد في مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكاً إلهامياً بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كائنات مدركة إدراكاً حسياً.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تعلو على الحدس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانجر إلى التفسير الذي وضعه أرنولد C.A. Ewing في محاضرة له في الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنوانها "العقل والحدس" Reason and Intuition، إذ يذهب في مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضروري افتراض وجوده في كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالاً، ولكنه حدس ضرورى يعدم الاستدلال.

وهذا الإدراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك فى بحثه فى "الفهم الإنسانى" (٢) وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه فى معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسى المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن

(٢) Loke Q Human Understanding

الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد وإثنين. إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للمقل غير استدلالية وهى المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافاً لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالحوهر Substance، ولا هو التقاء بمادية لا يدركها الإنسان العادى، بل هو منهج فى المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعاني. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعي، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذى يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أى إيمان belief، يحتمل الصواب والخطأ وأسبق من أى عمليات تفكير استدلالى يمكن أيضاً أن تصح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون فى مجال الفن فنحن لا بد أن نعتد على هذا الإدراك الحدسى، لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان ويتشوه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning. فالعمل الفنى يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلاقات التى تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازاً برموز، لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضع تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفنى وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة فى العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستخدمها من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شئ نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله فى ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكان الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك أن أى تغير فى الشكل يتبعه تغيير فى المضمون، فلو غيرنا فى اللون الأسود فى اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يفلل المعنى واحداً، أما الإشارة فى فصلتها بمعناها صلة إتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصح فى إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون نفس المعنى كما لو استبدلنا العدد ٣ بالعبار ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث.^(٤)

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية يمكن للانجر أن تقول إن اللوحة والتمثال هى رموز لها مضمون وحداني وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هى التى تكون موضوعاً للإدراك الحدسى الذى يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

(٤) cf. Charles Morris : Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939. PP. 409-423.

وواضح مما سبق أن الإدراك الفني يقع دائماً على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أو تعريد، لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً وفي آن واحد، إنه تحسيد لما هو كليّ. ويقترب الكاتب الفرنسي Flaubert من هذا الرأي عندما يقول إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلي في الشيء Universalium in Re فالإدراك الحدسي الذي تذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئاً مغتلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسي للأشكال والعلاقات التي تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالي في الحياة اليومية.

كذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا في حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجداني الذي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذي يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التي نعيشها.

فاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هي تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها في رموز وبلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعاتنا بما حولنا من أشياء وتستخدم في هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فيقوم بتصوير خبراتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وعلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم في الكشف عن أساليب الوجدان التي تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر في طرق وأسلوب الإدراك الفني حين يقوم بتحسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك الفني، أي أنه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of emotions ولكنه في نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوّله إلى عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعاني وصور وعيالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يعلل الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لاتستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يمسى إلى الطبيعة البشرية، فالفن السئ رمز لشعور ووجدان سئ⁽⁵⁾.

(5) cf. Langer : Artistic perception and Natura +++ Problems of Art. pp. 53.

الفصل الخامس

نماذج من الفكر الجمالي فى أدبنا المصرى الحديث

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث فى مبادئ النقد الفنى والإحساس بالجمال وإبداعه وهى على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقى. فالجمال وإن كان القيمة العليا التى يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذى هو القيمة العليا التى توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذى هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث معاييرها التى تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالى أهميته منذ اليونان حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابهة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا، فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث وفى مقدمتهم عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود.

أ - الجمال والحرية عند العقاد

ذهب مفكرنا وأدينا الراحل عباس محمود العقاد مذنباً فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها فى ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبى ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريداً، وإنما تعرف الأمم

الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء أجمل منه وتتنوq إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس. ولا يكون ذلك فيها إلا حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو جاللاً في النفس أو مثلاً في ظواهر الأشياء وذلك الذي عتناه بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين لا يبغي من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القيمة الجمالية. والحرية التي يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود لأن القيود والقوانين هي أساس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مثل حق لما ينبغي أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهو قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقه نفس لا حد لها حين يعطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويظهر من فوقها طفرة النشاط ويظهر بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

ولعل أساس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متناسباً في الحجم والشكل، إنما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التي تساعد الكائن أراعضو على أداء وظيفته في يسر وسهولة.

وكلما زاد نصيب الشيء من العوائق التي تقيد أدائه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما يسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذي تناسب عليه اليد فلا تحس ما يعرق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذي لا ينحاش كما يقول المفتون والذي تحس وأنت تسمعه أنه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول في الفكر الجميل، فنصفه بأنه هو الفكر الحر الذي لا تربن عليه الجهالة ولا تنقله العرافات ولا يصدده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك فى الفنون الجميلة جملة واحدة. لأنها هى الفنون التى تشبع فيها حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شئ تستجمله وتخفف نفسك إليه وهو مغلول العيال متقبض عن وظائفه حتى الأخلاق ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس فى دالة الحرية والاختيار.

فالحمال إذن هو الحرية والجمال فى الجسم الإنسانى هو حرية وظائف الحياة وسهولة مجراها ومطابقة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملية لكل إشارة من إشارتها.

ب - التعادلية والمثالية الأفلاطونية عند الحكيم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية فى مصر من كفاح ضد الاستعمار وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابى كما شاهد الصراع الذى احتدم فى الثلاثينات والأربعينات بين انصار التراث وانصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن دعى الاتهامات السائدة فى الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن فى كل أنحاء الحياة الإنسانية وقد وضع أن هذا التوازن كان موجوداً دائماً لدى المصرى منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصر العلم ففقد على هذا التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان لمعادل العقل، ورأى أن الإنسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية — كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضرورى لمعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تنفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغى للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هي محور حياده الفكرى وهى أساس حياته التأملية وميادة نزعته المثالية التى تفسر عزوفه عن أى انتماءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعى والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التى كرسها لنقد الثروة السياسية والتفاق الاجتماعى الدائر حوله ففى عام ١٩٣٩ نذد بالمارسات البرلمانية فى مسرحية براكسا وفى يوميات نائب فى الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية مختلفة فى الريف المصرى وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة فى أيدى السلطة تقرب بها من تشاء وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسياف أم للقانون.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور فى مسرحية الأيدى الناعمة تحول الفن فى الطريق الارستقراطية التى لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة مندداً بالفلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق فى شكل جديد سماه المسرواية.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التى كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبوعة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة، لأن الليبرالية الحقيقية هى التى تسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقاً. أما الأحزاب التى كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التى جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن يسمى الاشتراكية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار فكان فى فكره مقرباً متفلسفاً يحكم بحكم مثالى على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان وأبو المثالية أفلاطون فى جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيراً عن مثال العمال الحمال الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته ييحماليون هذه النظرية الجمالية فيقول "أنا أقدر العمال ولكنى أزدري الحميلات"، ويقول فى رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

"إن الإنسان الأعلى هو الذى يهون العمال الفنى عن الاشتغال الأرضى" (١)

(١) تحت شمس الفكر ص ٥٤.

والحقيقة هي أن الجمال في حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن يكون الفن تعبيراً عن حياة الإنسان وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين العيال والحياة، فتاريخ الفن بين ارتباط الفن بنشاط الحياة الإنسانية، وقدنياً كان الإنسان حين يعرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو حتى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والغناء.

على أن للحكيم رأياً في الفن لا يخلو من الطرافة، يذكر في كتابه عدالة وفن أو من ذكريات الفن والقضاء أن تصادف وهو في مقعد النيابة أن مثل أمام القاضي "حاوي" نشال وادعى للقاضي أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق في تأملاته أن أخذ يفكر في الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع في الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق ومابه إشعاع، فيقول قد يكون البريق خاطفاً كبريق النحاس المحلو ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت في غاية من البراعة والبريق في عصرها ولكنها صدمت وانطقت بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة في وقتها ولكنها استطاعت أن تحتفظ بما لها من إشعاع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يحطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يحطف البصر ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن - ولا نجد أبرع من هذا التفسير عندما نحاول البحث في حقيقة القيم الجمالية في أعمال الفن المعال الذي تبقى على مر العصور.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها في الفن فيفسرها بقوله: في مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادي الخصيب ومن نفس هذا النيل المعال، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تمثل الشباب لأن الحياة في مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة المعالدة إن العمر لا وزن له في مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لا يبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل خرجت أساطير البحث ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البحث^(١).

ولقد أدرك المصري القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل، ولهذا فقد كان للإيمان القلبى دوره في الكشف عن الروح وعن القيم.

^(١) تحت شمس الفكر ، من رسالة إلى طه حسين ص ٧٢.

أما عن سيادة العقل ورجحان لغة المادة فقد جاء مع اليونان ومع منطق سقراط الذى طغى على روح هو "ميروس" ومن هنا جاءت غضبية نيتشه الذى تأثر به الحكيم فى رفضه لسيادة منطق العقل ومن هنا فقد جاءت دعوة الحكيم لضرورة التوازن بين الإيمان والعقل وتطعيم المادة بالروح.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلاماً وأفكاراً وعقائد ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى لأن له بصورة غريزية تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان فى فن مصر القديمة ؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغى بدعة المنطوق ؟؟

جـ - الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية فى القيم ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع وبالتالى لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالأقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لاهى صادقة ولا هى كاذبة وإنما هى عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطوقى للغة الذى يسلطه على لغة اللوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمى كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثلاً لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما في عالم مفارق عائد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكي نجيب على ذلك بقوله: "إننا في الحقيقة لا ندري كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى - لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام وأي كلمة مثل إنسان في حد ذاتها هي رمز ناقص لا يرمز إلى شيء محدد إلى أن يعرف الفرد الجزئي الذي يتصف بمجموعة الصفات التي تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول في كلمة جمال فهي ليست كلمة واحدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلي إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئي الذي تتمثل فيه تلك الصفات، أي أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسماً لشيء محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة في كل الأشياء التي نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التي تكون في الشفق وتكون في قصيدة الشعر في آن واحد ... فلئن كان جمال الشفق في لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة في صورتها أو في لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت في العنصر الذي نراه مصدر الجمال في شيء ما نجد أن هذا العنصر غائب في أشياء أخرى مما تصفه بالجمال .

إن كلمة جميل يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شيء قائم في عالم الأشياء الخارجية، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس في الشفق الجميل إلا مسحاب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية وأن الحمل فيما هو من نفس رائبها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه عقال من الجمال.^(١)

ويوضح زكي نجيب نظريته في القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شيء بأنه جميل، إنما هو أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يحسبنا أولاً يعجبنا ومن هنا تخرج أحكامنا وعبارتنا التي نتحدث عن الخير والجمال تعرج عن جمال العلم.

يوضح زكي نجيب محمود نظريته في القيم بقوله:

(١) نحو فلسفة علمية - ١٠٨.

"إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الحمالية لا تصف شيئاً، إنما هي تعبير عن انفعال المتكلم وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالا شبيهاً به، كما يصيح حيوان من دعر فتشير الصيحة دعرًا شبيهاً به عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والأمل في أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن أبناء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطبغ كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس سامعها نفس الشعور الذي كان قد اصطبغ بها مراراً أثناء تنشئته وتربيته." (١)

أما في النقد الفني فيتبنى زكي نجيب محمود مذهب النقد الجديد New - criticism وعلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه ألا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفني أو الأدبي سواء كان باطن نفس الفنان أو عارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي، عليه أن يقف عنده ليرى كيف تألفت عناصره.

يقول لا يجوز للنقاد على هذه المدرسة جديدة أن يسأل عن لوحة مثلاً قائلاً فراهها أو ما معناها لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون إذا الفن خلق لكائن جديد هل نسال عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب فانلن ما مغزى وما معنى أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين. (٢)

وعندما يتحدث زكي نجيب عن موقفه النقدي فإنه لا يقف عند حدود التأثير والا لفعال وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه يجسد اللامحدود في لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد عبر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها في آثارها القابضة في معابدها، إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان في جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر (٣).

فما يقوله شاعرنا العقاد

(١) موقف من الميتافيزيقا دار الشروق ص ١٢٧.

(٢) في فلسفة النقد ص ١٢٢ إلى ص ٢٢٥.

(٣) مع الشعراء ص ١٥.

قضى نحبه فيه الزمان الذى مضى

فكان له رسماً ومكان له قبراً

وأشهدنا منه شحوصاً كأنهم

مساحير ترجو كاهنا يطل المسحرا

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب احصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الانجليزى الشهير إيفورد ريتشارد فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

فى مذهب الناقد الانجليزى ريتشاردز أن "العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الاحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأحسراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية.⁽¹⁾

والى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخييل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقى فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه احصاء العلوم عندما كان يصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة:

الأقاويل الشعرية هى التى تولف فيها أشياء من شأنها أن تحيل فى الأمر الذى فيه المعاطبة خيلاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه .

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى بل لشار فى ذهنه خبرات ما ضبة تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فنقول:

"وبعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشئ الذى يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يعيل لنا فى ذلك الشئ أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتحنبه إن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة ما يعيل لنا."

⁽¹⁾ I.A. Richards. Principles of Literary criticism, Rout ledge. 1960. p. 177.

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شئ ليس فى ذاته كريهاً لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً
فيستدعى بحسب قانون التداعى شبيهاً له.

أما المرحلة التالية فهي تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإنسان إلى أن
يتصرف وفق وهمه غاضباً نظره عن المعرفة العقلية، وبهذا يكون لدوافع - اللاواعى - من التأثير فى
السلوك مالا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى اننا نفعل فيما نخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها
لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول - وأى علمنا ان الأمر ليس كذلك ، فإن الانسان كثيراً ما تتبع
أفعاله تحيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه - فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتحييله فيكون فعله
بحسب تحيله لا بحسب ظنه أو علمه. ^(١)

^(١) نفس المرجع ص ٢٣١.

المراجع الخاصة

سقراط : مذكرات كسينوفون . Xenophane : Memorabilia

أفلاطون :

المحاورات : "الجمهورية" ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر

سنة ١٩٦٨.

"فايدروس" ترجمة د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

"إيسون" ترجمة د. سهير القلماوي و د. محمد صقر خفاجة.

أرسطو :

أرسطوطاليس "فن الشعر" ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ١٩٥٣.

Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and fine arts 4th ed Macmillan
1932.

أفلوطين :

Plotin, Enneades, et trad. par E. Bréhier, coll-G-Bude' Plotinus,
Enneads, trans by Mac Kenna. London. Feber 1956. 1,6.

Longinus, On the Sublime

كانط :

Kant, Critiaue du Jugement

trad. J Gibelin, Paris, Vrin, 1928.

- English Trans. By Bernard, T. H. New York Hafner 1951

مجلد :

Hegel, G.W.F., The Philosophy of fine Arts, Trans. by F.P.B Osmaston, 4 Vols London- 1920.

Hegel's Basic Writings, edit. by Carl Friedrich, a Modern library book, New York.

Hegel, Esthétique, Textes choisis par Khodoss P.U.F Paris, 1954

Bradley, A.C., Hegel's Theory of Tragedy, Oxford lectures on Poetry London 1950.

Paolucci, Anne and Henry, Hegel on Tragedy. Anchor Books New York 1962.

شوپنہاؤر :

Schopenhauer :The world As will and Idea. Transl. By R, B. Haldanne & T. Kemp. 3 vols London. Kegan Paul. 1883.

نیتشہ :

Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. Genevieve Bianquis, Gallimard, 1949.

تولستوی :

Tolstoy, What is Art, trans. by Aylmer Maude, 1905.

اوریگا گاسٹ :

José Ortega y gasset, The Dehumanization of Art. Princeton University Press, 1968.

برجسون :

Bergson, H., Le rire, essai sur la signification du Comiaue Paris P.U.P
1940. Introduction à la métaphysique

كروتشه :

Croce. B., Aesthetic as science of experssion and general linguistic,
trans. by Douglas Ainslie Noonday Press New York 1958.

- The Breiciary of Aesthetic, trans 1913.

"المحمل في فلسفة الفن" ترجمة د. سامي الدروبي ، مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.
" كروتشه "مقال بدائرة المعارف البريطانية عن علم الجمال، طبعة ١٤ سنة ١٩٣٢ ص
٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

سارتر :

Sartre, J.P. l'imaginaire Paris Galimard 1940.

- The Psychology of inagination, Methuen London, 1972 literary
Essays Transl. situation 1 and III by Annette Michelson, The
Wisdom Library New York 1955.

Kaelin, E.F. An Existentialist Aesthetic, University of Wisconsin press
1962

كاسيرر :

Cassirer, E., An Essay on Man the myth of the state. Anchor Books
1955 s. Languager and Myth Trans. S. langer Dover Pbu
V.S.A. 1946.

لانجر :

Langer, S.K. Philosophy in a New key menter book 1942, Philoso
plincal sketches. Press. 1962 Problems and From, Prolem of
Art.

مراجع عامة

Bosanquet B., A History of Aesthetic Allen & Unwin London 1949.

Katharine. E. Gilbert & Helmut Kulin, A history of Esthetics, Indiana University Press 1954.

Amodern Book of Esthetics, An Anthology edit, by Melvin Rader' Holt, Rinehart & winston New york 1960 Philosophies of Art & Beauty, Modern Library, edit. by Albert Hofstadter & Richard Kuhns 1964.

Hauser, A, The Social History of Art. 4 Vols Vintage Books New York 1957.

(*) Knox, Jsrael, The Aesthetic Theories of Kant Hegel schopenhauer New Jersey : Humanities Press. Susserc Horvester preis. 1936.

وللكتاب ترجمة عربية بقلم الدكتور فؤاد زكريا — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

مراجع عربية :

" الجمال في تفسيره الماركسي " بقلم عدد من الفلاسفة السوفيت ، ترجمة يوسف الحلاق ، مراجعة أسماء صالح دمشق ١٩٦٨.

د. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال النهضة العربية ١٩٧٢.

د. زكريا إبراهيم ، "فلسفة الفن في الفكر المعاصر" مكتبة مصر ١٩٦٦.

جورج سانتيانا، "الاحساس بالجمال" ترجمة د. محمد مصطفى بدوي الانجلو.

د. محمد على أبو ريان — "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة". الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٤.

— "مبادئ النقد الأدبي" تأليف ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.

مارتن هيدجر "في الفلسفة والشعر". ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣.

المحتويات

| الصفحة | |
|-----------|---|
| ٧ | اهتداء |
| ٩ | تصدير الطبعة الأولى |
| ١١ | المقدمة |
| ١٥ | الباب الأول : العصر اليونانى |
| ١٧ - ٣٣ | - الفصل الأول : نظريات الفن والجمال فى القرن السادس والخامس ق.م... (الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجرى - النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى - الفلسفة المفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م. - بروتاجوراس - نظرية الجمال عند جورجياس - النظرية الفيثاغورية فى الجمال - الجمال وصلته بالخير عند سقراط) |
| ٣٥ - ٦٥ | - الفصل الثانى : الفلسفة والفن عند أفلاطون (الحب والجمال فى الفلسفة عند افلاطون - المحاوراة الأفلاطونية - الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون - فى الشعر - فى الخطابة) . |
| ٦٧ - ٨٦ | - الفصل الثالث : فلسفة الفن عند أرسطو (المحاكاة - المأساة : تعريفها وأجزائها - فن الشعر) |
| ٨٧ - ١٠٣ | - الفصل الرابع : الفن والتصوف عند أفلوطين (الجمال عند أفلوطين - نص من تاسوعات أفلوطين) |
| ١٠٥ | الباب الثانى : العصر الحديث |
| ١٠٧ - ١٢٢ | - الفصل الأول : عمانوئيل كانط (الحكم الاستطيقى أو حكم الذوق : (١) اللحظة الأولى وفقاً للمكين (٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم (٣) اللحظة الثالثة لتحديد حكم الذوق بحسب الجهة (٤) اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق بحسب العلاقة بالغايات - تحليل الجميل - طبيعة الفن - الجميل وعلاقته بالخير) . |

| | |
|-----------|--|
| ١٤٣ - ١٢٣ | الفصل الثاني : هيجل |
| | (الفن - الفكرة والمثال - أنماط الفن الثلاثة : |
| | النمط الكلاسيكى وتطوره - النمط الرومانطيقى وتطوره - نسق الفنون عند هيجل - خاتمة. |
| ١٥٤ - ١٤٥ | الفصل الثالث : آرثر شوينهور |
| | (تصنيف الفنون الجميلة عند شوينهور) |
| ١٧٠ - ١٥٥ | الفصل الرابع : فردريك نيتشه |
| | نصوص مختارة من كتاب : نشأة التراجيديا عند اليونان |
| ١٨١ - ١٧١ | الفصل الخامس : ليون تولستوى والثورة الاشتراكية |
| ١٨٣ | الباب الثالث : الاتجاهات المعاصرة |
| ١٨٨ - ١٨٥ | م الفصل الأول : مقدمة عامة |
| | (الاطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة - رأى أورتيغا إى جاسيت) |
| ٢٠١ - ١٨٩ | الفصل الثاني : الاتجاه الحدى |
| | أ - برجسون وفلسفة الضحك ، ب - كروتشه وعلم الجمال |
| ٢١٧ - ٢٠٣ | الفصل الثالث : الاتجاه الوجودى |
| | أ - مصادر الوجودية ب - تحليل الخيال عند سارتر |
| | ج - العمل الفنى عند سارتر. |
| ٢٢٩ - ٢١٩ | الفصل الرابع : الاتجاه الرمضى فى الفلسفة والفن |
| | مقدمة - كاسيرر - سوزان لانجر |
| ٢٤٠ - ٢٣١ | الفصل الخامس : نماذج فى الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث |
| | أ - الجمال والحرية - عند العقاد ب - التعادلية عند الحكيم |
| | ج - الرضية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود |
| ٢٤٣ - ٢٤١ | المراجع الخاصة |
| ٢٤٥ | مراجع عامة |
| ٢٤٨ - ٢٤٧ | الفهرس |



هذا الكتاب



مؤلفة هذا الكتاب شغلت أستاذية الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأشرفت على جيل من المتخصصين يتولون تدريس هذا العلم في العديد من الجامعات.

وكان علم الجمال من أول تخصصاتها المبكرة في الفلسفة، فترجمت عن الفرنسية كتاب علم الجمال لويسمان.

ثم نشرت لها وزارة الثقافة مؤلفها علم الجمال في مجموعة المكتبة الثقافية، وشاركت في سلسلة كتابك الصادرة عن دار المعارف بكتاب فلسفة الجمال، وفيها تعريف بهذا التخصص الفلسفي الهام في الثقافة العامة.

أما في مجال التخصص فلها كتاب مقدمة في علم الجمال، أودعته القضايا الأساسية لهذه الفلسفة ثم توجت إنتاجها بهذا الكتاب الذي عرضت فيه لأهم مذاهب فلسفة الجمال منذ نشأتها وعلى مدى تاريخ الفلسفة حتى الاتجاهات المعاصرة.

وقد حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ مع نوط الامتياز من الطبقة الأولى.